U d'/ of Ottawa
39003002349412

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Ottawa

http://www.archive.org/details/lacomdiefra00soub

BIBLIOTHECA
Ottaviensis

LA

COMÉDIE-FRANÇAISE

DEPUIS

L'ÉPOQUE ROMANTIQUE

TIRÉ A SIX CENT SOIXANTE EXEMPLAIRES, DONT SOIXANTE SUR PAPIER DE HOLLANDE

ALBERT SOUBIES

LA COMÉDIE-FRANÇAISE DEPUIS L'ÉPOQUE ROMANTIQUE

1825-1894

PARIS
LIBRAIRIE FISCHBACHER
Société anonyme
33, RUE DE SEINE, 33

1895

PN
2636
.P4C7
1895

PRÉFACE

Si ce livre vient après ceux que nous avons consacrés, sur le même plan, à l'Opéra et à l'Opéra-Comique, ce n'est pas, est-il besoin de le dire, que nous ayons prétendu suivre l'ordre hiérarchique. La préséance, s'il était nécessaire de la fixer, reviendrait, comme nous l'avons établi ailleurs, au Théâtre-Français. Nous n'avons observé qu'un principe : procéder du simple au composé. Le nombre des tableaux qu'exige notre tâche actuelle suffit à montrer combien elle était plus vaste que les précédentes.

Il va de soi, tout d'abord, que la quantité des pièces nouvelles l'emporte ici de beaucoup. On a pourtant reproché à la Comédie-Française de n'en pas donner assez. Ce reproche ne tient pas en présence des faits. Sans doute elle n'a pas mis en lumière que des chefs-d'œuvre ; mais l'abondance et la continuité de sa production ne laissent place à aucun regret. Les ouvrages qui ont disparu sans qu'il en demeure une trace sont, à coup sûr, très nombreux. Dans l'impossibilité où nous étions de faire un choix, nous n'avons rien omis, sinon les à-propos dont la forme n'est pas théâtrale.

La Comédie-Française ne s'enrichit pas seulement des œuvres dont elle a la primeur ; elle s'approprie aussi, comme par droit de conquête, celles qui ont fait fortune sur d'autres scènes. Plus d'une fois,

même, elle s'est emparée de pièces dont elle n'avait pas voulu dans leur nouveauté : tous les critiques se trompent de temps en temps, et le comité de lecture n'échappe pas à cette loi. Si, du reste, d'excellents ouvrages, dignes d'être joués aux Français, se sont produits ailleurs, c'est, plus fréquemment qu'on ne le suppose, parce que leurs auteurs l'ont voulu ainsi, soit qu'ils fussent liés par quelque convention, soit qu'ils préférassent un autre cadre ou un interprète attaché à une autre troupe. Ce qui paraît singulier, à distance, s'explique souvent sans peine quand on remonte aux véritables causes.

La différence, entre ce travail et les précédents, vient moins encore du nombre de pièces créées ou annexées, que de l'importance extraordinaire qu'y tient le répertoire antérieur à 1825, qu'il s'agisse du nombre des œuvres ou du chiffre des représentations.

Nous avions, dans une proportion moindre, observé un fait analogue en passant de l'Opéra à l'Opéra-Comique. A cette troisième étape la gradation s'accentue d'une façon beaucoup plus sensible. On peut dire, d'après les résultats qui se dégagent de l'examen des faits, qu'à l'Opéra le nouveau répertoire issu de la période qu'on nomme « romantique » (ce mot n'ayant, bien entendu, ici, qu'une signification toute chronologique) s'est substitué au répertoire précédent. A l'Opéra-Comique, l'élimination ne fut que partielle; il ne subsista toutefois qu'un petit nombre de pièces anciennes. Il en fut tout autrement à la Comédie-Française. Le Romantisme fut fatal aux ouvrages qui n'étaient qu'estimables, à ce que l'on appelait le répertoire de deuxième et de troisième ordre : il ne put entamer les chefs-d'œuvre d'autrefois.

Notre énumération n'était pas seulement plus longue, elle était plus compliquée. Nous devions, par exemple, fixer la date de chaque première représentation, et, pour l'ancien répertoire, cette désignation était d'autant moins aisée que nous tenions à indiquer, non pas la première à la Comédie-Française, mais la première réelle quand la pièce venait d'ailleurs. Soucieux avant tout d'exactitude, nous nous sommes adressé à des hommes capables de nous fournir les renseignements les plus sûrs, en particulier à M. Monval, l'expert et érudit archiviste de la Comédie-Française, et au bibliothécaire-adjoint, M. Coüet. Dans les cas douteux, nous nous sommes contenté de signaler l'année. D'autre part, afin d'éviter toute superfluité, nous n'avons fait figurer la mention « en vers » que pour les comédies et les drames, aucune tragédie en prose n'ayant été jouée aux Français depuis 1825.

Sans cesser de nous imposer la règle, en notre introduction, d'être court et concis, nous n'avons pu nous renfermer dans les limites étroites de nos précédents exposés. Le cadre est, cette fois, démesurément étendu ; les œuvres de premier ordre abondent. De plus, nous ne pouvions nous dispenser de dire un mot des interprètes qui, ici plus que sur nos grandes scènes musicales, ont personnellement contribué au maintien sur l'affiche, ou à la reprise, de certains ouvrages. Il fallait enfin, en retraçant l'histoire de la Comédie-Française, analyser rapidement les causes qui ont perpétué ou fait disparaître quelques-uns des éléments par lesquels s'est constitué son riche et précieux répertoire.

Notre travail, malgré tout, reste encore assez bref, bien qu'il

soit plus complet et plus précis, nous le croyons du moins, que la plupart des livres sur le même sujet. Nous n'avons pas eu la prétention d'écrire un cours de littérature ; il s'agit seulement d'une causerie où l'on reconnaîtra peut-être l'expérience d'un amateur de théâtre qui a lu ce dont il parle quand il n'a pas pu le voir jouer. Un simple entretien ne saurait être assujetti aux lois strictes de la composition littéraire ; nous ne nous sommes donc guère préoccupé de la proportion : nous insistons sur ce qui est peu connu et nous ne faisons qu'indiquer ce que personne n'ignore ou ne conteste.

Nous avons observé la plus grande réserve dans l'appréciation des œuvres d'aujourd'hui, et nous n'avons établi entre elles et les ouvrages d'autrefois aucune comparaison hasardeuse. Nous avons appris, au cours de ce travail, en voyant s'évanouir tant de pièces saluées d'abord comme des chefs-d'œuvre, à nous défier des conjectures que d'ordinaire l'avenir dément. Narrateur plutôt que juge, nous apprécions moins les faits que nous ne les exposons ; ils parlent d'eux-mêmes, et, de toutes les éloquences, la leur est de beaucoup la plus persuasive.

LA

COMÉDIE-FRANÇAISE

DEPUIS

L'ÉPOQUE ROMANTIQUE

CHAPITRE I

LES RÈGNES DE LOUIS XIII ET DE LOUIS XIV

Dans l'histoire du théâtre, la période qui s'étend de 1635 à 1715 est d'une splendeur incomparable. Quatre-vingt-cinq des pièces jouées pour la première fois durant cet intervalle figurent sur notre tableau. La série s'ouvre par *Médée*, ou, pour parler plus exactement, par un acte de *Médée*, car ce furent seulement des fragments de cette tragédie que l'on représenta six fois, de 1868 à 1872.

Il est assez remarquable que jamais, au Théâtre-Français, on n'ait été tenté de remonter plus haut que *Médée ;* et cependant, parmi les administrateurs qui, durant la période dont nous nous occupons, se

sont succédé rue de Richelieu, il s'est trouvé plus d'un lettré, enclin aux recherches érudites et amateur d'œuvres archaïques. Aucun ne s'est avisé, par exemple, d'exhumer quelque comédie romanesque des débuts de Corneille, ou encore, comme l'Odéon l'a récemment essayé avec bonheur, d'extraire des recueils dramatiques du XVIe siècle, une pièce telle que *les Contens* de Tournebu, œuvre qui n'avait jamais été mise à la scène. On pourrait, il est vrai, en cet ordre d'idées, citer, comme exhibition d'un spécimen d'art primitif, *la Vraie Farce de Maître Pathelin*, d'Edouard Fournier; mais il ne s'agit là que d'une adaptation moderne, d'une sorte de traduction du vieil et naïf original, transcrit, pour emprunter un mot connu, du «gaulois» en français. C'est un arrangement ingénieux, non une franche et sincère restitution.

C'est donc à *Médée* que commence notre liste, et, pour une période assez longue, Corneille tiendra toute la place: « Moi seul et c'est assez! », suivant l'hémistiche fameux de son héroïne elle-même. Vingt-trois ans, en effet, s'écouleront jusqu'à la représentation, à Paris, de *l'Étourdi*, en novembre 1658, laquelle marquera le véritable début de Molière, et la première apparition d'œuvres aussi durables, en leur genre, que celles de notre grand tragique.

Pendant ces vingt-trois ans, Corneille, dans la faveur du public, eut des émules, les Mayret, les Du Ryer, les Tristan, les Scudéry, les d'Ouville, les Cyrano, et ce Desmarets dont *les Visionnaires* furent qualifiés « d'inimitables ». De tant d'ouvrages alors applaudis, il n'en est que deux qui, depuis 1825, aient reparu sur la scène de la Comédie, et encore d'une façon tout à fait accidentelle.

Ces deux ouvrages sont le *Venceslas* de Rotrou, et le *Don Japhet d'Arménie* de Scarron. Avant de nous arrêter à Corneille, disons un mot de ces deux écrivains.

Rotrou avait assez vite passé de mode puisque, dès 1764, *Venceslas*, considéré souvent comme son chef-d'œuvre, était, dans le *Dictionnaire* de Léris, désigné comme une œuvre « gothique ». Depuis Boileau jusqu'à Voltaire, on sait que cette épithète a constitué une sorte d'injure, une expression applicable à tout ce qui était incorrect et barbare. Rotrou n'en est pas moins un homme de grand mérite, un poète incomplet sans doute, mais noble et non dénué de puissance. Si Corneille l'appelait « son père », avec une sorte d'affectueuse courtoisie, c'était par allusion à ce que les débuts de Rotrou, au théâtre, avaient, de deux ans, précédé les siens. Rotrou était, en réalité, un peu plus jeune que lui, et, d'ailleurs, ses tragédies célèbres, *Venceslas* et *Saint-Genest*, sont postérieures aux premiers chefs-d'œuvre de Corneille, dont elles procèdent indiscutablement. *Saint-Genest* n'est pas mentionné sur notre tableau, et c'est, à quelques égards, regrettable. L'ouvrage, a, du reste, été repris à l'Odéon et aux matinées Ballande. Déparé par certaines gaucheries d'exécution, par d'assez lourdes fautes contre le goût, il est néanmoins d'une structure saisissante, d'un mouvement large et soutenu ; un souffle généreux l'anime, la versification y est, par endroits, sonore et colorée. Quant à *Venceslas*, ce qui le distingue, c'est l'ampleur et le tour, vraiment « cornélien », de quelques scènes ; pour la forme, il est inférieur à *Saint-Genest ;* le vers y est fréquemment mal venu. Depuis 1825, il n'a pas dépassé le chiffre de cinq représentations.

Pourquoi n'a-t-on jamais songé à ressusciter l'une des comédies ou tragi-comédies de Rotrou, par exemple *Laure persécutée*, ou, mieux encore, *la Sœur*? On y retrouve, au moins en certaines scènes, l'allure élégante et cavalière, le charme romanesque, attributs, dans les bons jours, de ce poète de talent et d'imagination, homme de cœur et galant homme, qui fit courageusement son devoir lors de la peste de Dreux, et prouva qu'il peut être, ailleurs que dans un cinquième acte, des morts d'une simplicité héroïque.

Nous avons, avec Rotrou, nommé Scarron. *Don Japhet d'Arménie*, quand on l'a repris, a paru bien grossier, en dépit de nombreuses retouches, et a fait assez piètre figure, nonobstant l'heureuse facilité des vers, et le relief comique de certaines inventions bouffonnes. Mieux eût valu peut-être choisir *Jodelet maître et valet*, où l'on eût pu pratiquer sans inconvénient quelques coupures; cet ouvrage est le prototype de toutes les pièces où il y a échange de rôle entre les maîtres et les valets: série assez longue où doivent être compris, après *les Précieuses ridicules*, *le Galant Coureur*, piquante comédie de Legrand, *le Jeu de l'amour et du hasard*, et bien d'autres pièces moins connues: au même groupe, en une certaine mesure, il conviendrait de rattacher *Ruy Blas*.

Ce que l'on a fait pour Rotrou, ce que l'on a tenté pour Scarron, on n'a pas pensé à l'essayer pour quelques-uns de leurs contemporains: soit pour d'Ouville, et sa *Dame invisible*, œuvre alerte et ingénieusement intriguée; soit pour *la Mort d'Agrippine*, de Cyrano, où, dans la confusion d'une action bizarre et puérile, étincellent d'admirables vers.

Mais tout cela apparaît comme bien secondaire en présence de Corneille; il éclipse tous ses contemporains, et, à distance, en présence d'une supériorité si tranchée, si décisive, on a peine à concevoir comment, par suite de l'incertitude du jugement public, il a pu parfois, en son temps, passer pour avoir des rivaux.

Ne craignons donc point de nous étendre un peu sur Corneille, après nous être brièvement mis en règle avec des poètes qui, malgré leur sérieuse valeur, ne peuvent, à aucun égard, lui être comparés.

Auprès de *Médée*, paraît sur notre liste une autre œuvre de jeunesse du grand homme : c'est cette *Illusion comique* pour laquelle, tout en l'appelant un « étrange monstre », il garda toujours une très particulière tendresse.

« Il faut, écrivait Corneille beaucoup plus tard, à propos de cet ouvrage, qu'il ait quelque mérite, puisqu'il paraît encore sur nos théâtres, bien qu'il y ait plus de trente années qu'il est au monde, et qu'une si longue révolution en ait enseveli beaucoup sous la poussière, qui semblaient avoir plus de droit que lui de prétendre à une si heureuse durée. » Corneille, en traçant ces lignes pleines de modestie, ne se doutait guère que plus de deux siècles après, il se rencontrerait un directeur, Édouard Thierry, assez heureusement audacieux pour remettre à la scène *l'Illusion comique*, et un artiste, M. Got, qui, en prêtant à la figure si divertissante du matamore l'humour et le coloris de sa savante manière, ferait de l'interprétation de ce rôle un de ses plus beaux succès.

L'Illusion comique est de 1636; c'est à la fin de la même année,

avec *le Cid*, que s'ouvre la série des vrais chefs-d'œuvre de Corneille. Tout a été dit sur cet admirable ouvrage, étudié depuis longtemps sous tous ses aspects. Malgré les quelques inégalités que présente, çà et là, l'exécution, bien des lettrés, à cause de son éclat juvénile, le préfèrent aux autres merveilles de son auteur; il est si doux de fêter un vainqueur jeune!

Pour écrire *le Cid*, Corneille avait mis à contribution le théâtre de l'Espagne, notre adversaire d'alors. Six ans plus tard, il ne se fit aucun scrupule d'aller chercher encore son *Menteur* chez l'ennemi. Il avait donné dans l'intervalle, avec *Horace*, la règle et la leçon du plus pur patriotisme. Ceux qui ont entendu cet ouvrage à sa reprise après la guerre n'ont pas oublié de quelle poignante et douloureuse actualité il semblait alors tout plein. Un phénomène analogue se produisit avec *Cinna* au lendemain de la Révolution. C'était, au sortir des terribles années que l'on venait de traverser, un thème à surprenantes allusions, un commentaire éloquent de tant de tragédies « arrivées », comme le faisait remarquer Geoffroy, qui concourut, à cette époque, pour une si large part, à remettre en honneur Corneille, un peu trop sacrifié à Voltaire, durant la période antécédente.

De siècle en siècle, le théâtre de Corneille s'accommode de tels rapprochements avec la vie réelle; c'est là l'un des secrets de sa magie, l'une des causes de sa durée. Ces poèmes grandioses, par delà toutes les conventions d'école, renferment une dose considérable de véritable humanité. Ces personnages éloquents, dont la splendide et diserte rhétorique va parfois jusqu'à l'emphase, sont, pour la plupart,

des rois ou des princes; mais qu'ils déposent sceptre et couronne, nous nous retrouvons en eux et dans leurs aventures, avec nos drames domestiques et les crises plus ou moins violentes de notre vie de tous les jours. Hippolyte Rigault et M. Sarcey se sont plu à transposer ainsi quelqu'une des pathétiques intrigues du sublime dramaturge; ces œuvres solides supportent cette épreuve qui serait si dangereuse pour d'autres compositions. D'ailleurs on sait à quel point ces ouvrages, parfois d'eux-mêmes, se prêtent à cette transformation, lorsqu'au couplet de style richement orné succède un dialogue d'une énergie simple qui va assez souvent jusqu'à la familiarité presque triviale.

Dans ces poèmes, joyaux de la littérature de tous les temps, que d'autres qualités supérieures, incessamment célébrées depuis plus de deux siècles, par tant de générations successives de critiques! L'ordonnance, profondément méditée en toutes ses parties, est, presque toujours, un chef-d'œuvre d'équilibre. C'est par cette rigueur et cette sévérité que Corneille est véritablement un classique, lui que, à d'autres points de vue, on a pu envisager comme une sorte de romantique. Chez lui tous les caractères, même ceux auxquels le poète a donné le moins de relief, sont étroitement subordonnés à la conception générale de la pièce, qu'ils servent tous à dégager, à accuser avec une précision magistrale; cette imperturbable logique, cette force d'une combinaison symétrique et systématique, ne se retrouveraient peut-être pas au même degré chez Racine. Notons encore chez Corneille cette souplesse d'invention qui lui permet de traiter les sujets les plus variés et ce don d'élever

tout ce qu'il touche, de se mouvoir sans effort sur les cimes, d'être étranger, par tempérament, à tout ce qui est mesquin, petit, impur. Caractères et sentiments s'expriment enfin à l'aide d'une versification éclatante et cadencée où il serait puéril de relever quelques taches.

Notre tableau comprend, sans exception, toutes les œuvres par lesquelles Corneille vit encore et vivra tant qu'il y aura une langue française : *Cinna*, une de ces tragédies dans lesquelles Napoléon voyait «l'école de la haute politique», le livre de chevet de l'homme d'État : *Polyeucte*, cette «pièce sainte» dont parlait Molière dans la préface de *Tartuffe*, où la perfection classique de l'antiquité païenne est mise au service de l'art chrétien; *la Mort de Pompée*, si curieuse en ce que le principal personnage est un mort qui accapare toute l'attention et domine dramatiquement toute l'intrigue; *Rodogune*, l'œuvre de prédilection du poète, et son dénouement d'une sublimité unique; *Héraclius* et son étonnant quatrième acte: là, dans l'évolution de son génie, Corneille prouve son aptitude à tirer l'effet tragique du jeu des situations comme du choc des caractères. *Don Sanche*, *Nicomède*, renferment des beautés de premier ordre, et sont toujours l'œuvre du grand Corneille. Toutefois, d'ouvrage en ouvrage, commencent à se manifester les symptômes de la fatigue et de l'affaiblissement. Cette décadence graduelle condamne à l'oubli toutes les pièces suivantes, en dehors de *Psyché* où, en un merveilleux troisième acte, reparaît la fraîcheur d'impression de la jeunesse. Désormais, le génie de Corneille ne se révélera plus que par des éclairs, des lueurs intermittentes. Il en sera ainsi jusqu'à sa dernière œuvre, *Suréna*, où certain vers d'une mélan-

colie profonde et comme attendrie semble s'appliquer à cette attristante fin d'une glorieuse carrière, à cette vieillesse désolée et découragée :

Où dois-je recourir?
O ciel! Faut-il toujours aimer, souffrir, mourir?

Tandis que s'éteignait ainsi, avec *Suréna*, l'activité créatrice de Corneille, quelle était la situation respective des deux écrivains de génie qui partagent avec lui, au XVIIe siècle, l'empire du théâtre? Racine, avec *Iphigénie*, donnait à la Comédie l'avant-dernier ouvrage qu'il devait y voir représenter, puisque *Esther* et *Athalie* n'y ont paru qu'après sa mort. Depuis l'année de *Nicomède*, les chefs-d'œuvre s'étaient pressés en foule sur la scène française: on avait joué toutes les pièces de Molière (trente d'entre elles sont portées sur notre liste), et celles de Racine qui sont antérieures à *Iphigénie*.

Et quel temps fut jamais si fertile en miracles?

Ces saisons privilégiées, où se recueille, pour ainsi dire, la moisson d'une culture plusieurs fois séculaire, sont chose rare dans l'histoire littéraire, même chez les nations à cet égard les plus fortunées.

Pour Molière, on peut laisser de côté des esquisses d'ailleurs curieuses, telles que *le Médecin volant* et *la Jalousie du Barbouillé;* mais *l'Etourdi* signale l'apport à l'art dramatique d'un élément absolument nouveau: cette observation sagace et profonde qui en fait une comédie de

caractère jointe à une étincelante et légère comédie d'intrigue, que rehaussent la fantaisie de l'exécution et l'élégant vernis du style. A *l'Étourdi* succèdent ces trois petits ouvrages, si remarquables par la vivacité de l'exécution et l'extrême diversité : *le Dépit amoureux* (définitivement réduit à deux actes sur cinq, et, de cette façon, devant être catalogué parmi les œuvres de brève dimension), *les Précieuses ridicules* et *Sganarelle*. Puis viennent : *Don Garcie*, partiellement remis à la scène, en 1871, et dont certaines scènes sont comme l'ébauche du *Misanthrope* : *l'Ecole des maris*, *les Fâcheux*, *l'École des femmes*. Celle-ci marque, dans la manière de l'auteur, un progrès considérable ; c'est, selon l'heureuse expression de M. Brunetière, notre première comédie vraiment « nationale », celle grâce à laquelle la comédie française « a conquis son entière indépendance » ; enfin, voici la spirituelle *Critique de l'École des femmes*, *l'Impromptu de Versailles* et *le Mariage forcé*.

Nous parvenons ainsi à l'année 1664, où, à son tour, Racine entre en lice avec *la Thébaïde*.

Ni sur Molière, ni sur Racine, nous ne pouvons, on le comprendra sans peine, songer à refaire le travail d'analyse et de critique qui a été, à mainte reprise, accompli par d'excellents esprits. Un philosophe allemand a pu appeler Molière « le seul rival de Shakespeare et le plus grand comique de tous les temps ». Comment, sans craindre de tomber dans le lieu commun, oser louer encore chez Molière les dons du psychologue et du moraliste, avisé, aiguisé, toujours neuf et hardi : la plénitude de cette *vis comica* que César, en sa célèbre épigramme, déplorait de ne pas trouver chez Térence ; cette supériorité dans l'art

de dresser des figures vivantes, de peindre les caractères en traits ineffaçables! Et quelle variété prestigieuse! Dans l'œuvre de Molière, presque tous les genres sont représentés par des spécimens achevés : comédie de mœurs, de caractère, d'intrigue, farce, comédie à tiroirs, comédie de circonstance, comédie héroïque, comédie-ballet, comédie bourgeoise, confinant parfois au drame bourgeois, opéra même, et opéra-bouffe; de telle sorte que, selon le mot de Nisard, Molière, à sa mort, ne laissait à ses successeurs que le choix dans l'imitation.

Racine est, comme Molière, un des écrivains sur lesquels s'est épuisée la louange. A la vérité, *la Thébaïde* (dont les deux derniers actes ont seuls été joués depuis 1825) ne permettait pas de prévoir quelle éclatante destinée était réservée au jeune poète. C'est néanmoins une œuvre curieuse, où il est piquant de noter la situation que l'on retrouve dans « toutes » les pièces de Racine, en dehors des deux tragédies de Saint-Cyr : un personnage épris d'un être qui aime ailleurs.

Mais cette uniformité n'est qu'apparente sans doute. Si Racine est, presque exclusivement, le poète de l'amour, cette passion dominatrice et dévastatrice n'est-elle pas, suivant le mot de Schopenhauer, la suprême énigme du monde, le problème le plus profond, le plus curieux, qui puisse être présenté à notre méditation ? Que de ressources, d'ailleurs, Racine n'a-t-il pas déployées dans ces subtiles analyses, dans ces délicates peintures! Comme il a su renouveler perpétuellement le cadre de ses tableaux, modifier ses procédés avec une souplesse infinie ! Nul, surtout, n'a connu à ce point l'âme féminine, et, sans parler même des types, au puissant relief, d'Hermione et d'Agrip-

pine, de Roxane et de Phèdre, peut-on rien égaler aux créations exquises de ses princesses, si touchantes, si fragiles, si séduisantes sous leur pourpre et leur diadème! Que de fois n'a-t-on pas mis en lumière l'admirable aptitude avec laquelle le poète a su profiter de son séjour dans l'une des cours les plus polies qui furent jamais, pour étudier ce que Fénelon nommait « l'anatomie des passions » !

Le style de Racine est l'un des plus purs et des plus transparents qu'il y ait en notre littérature : ses vers, disait Veuillot, sont faits de musique et de clarté. Aucun écrivain ne s'est astreint avec plus d'aisance et de grâce, en écartant toute apparence d'effort pénible et de contrainte, aux règles austères des trois unités. Son coloris, harmonieusement fondu, est comme un composé savant des plus fugitives nuances. Sa fertilité d'esprit n'est jamais en défaut. L'homme qui a si bien su déchaîner, dans ses tragédies, les passions les plus véhémentes, a su de même, dans *les Plaideurs*, faire preuve de la verve la plus malicieuse, du sens comique le plus éveillé et le plus adroit. Disons aussi qu'il appartient à la race des grands artistes qui vont toujours en se perfectionnant, conformément aux lois d'une sorte d'étonnante progression ; c'est ainsi qu'il monte jusqu'à *Phèdre*, pour aboutir à *Athalie*, suprême et irréprochable manifestation de son génie.

Il faut ajouter que nul poète ne fut plus véritablement « personnel ». On a pu relever certaines analogies entre *Pertharite* et *Andromaque*, *Pulchérie* et *Bérénice*, entre les derniers actes de *Polyeucte* et de *Bajazet*. Ces ressemblances sont tout extérieures et superficielles. Racine

ne ressemble jamais à Corneille, alors même qu'il trace les figures cornéliennes seulement par leur grandeur, d'un Mithridate ou d'un Joad.

Mais nous avons anticipé, car l'ordre des temps ne nous a encore conduit qu'à *la Thébaïde*, en 1664. L'année suivante ne nous présente, au compte de Racine, qu'un autre essai, du reste brillant, *Alexandre*, qui, comme le précédent ouvrage, n'a, depuis 1825, été représenté que par fragments. L'apparition d'*Alexandre* concorde avec celle de *Don Juan* et de *l'Amour médecin*. L'année 1666 appartient tout entière à Molière, qui fait jouer *le Misanthrope*, *le Médecin malgré lui* et *Mélicerte*. Puis voici la période des grands chefs-d'œuvre offerts d'une manière parallèle et simultanée à l'admiration publique ; que l'on nous permette d'établir cet extraordinaire synchronisme.

En 1667, Racine a l'avantage; c'est l'année d'*Andromaque* et du *Sicilien*.

1668 : A *Amphitryon*, à *George Dandin*, à *l'Avare*, répondent *les Plaideurs*.

1669 : c'est l'année bénie entre toutes, le véritable « cycle d'or »; alors paraissent *Tartuffe*, dont la naissance remonte en réalité à 1664, mais dont les représentations régulières datent seulement de 1669, *Monsieur de Pourceaugnac*, *Britannicus*, c'est-à-dire l'un des deux chefs-d'œuvre de notre théâtre comique, une immortelle bouffonnerie, et l'austère tragédie romaine dont la sobre majesté n'est atteinte ou dépassée que par *Athalie*.

1670 : *le Bourgeois gentilhomme* et *Bérénice*.

1671 : Molière partage la supériorité théâtrale avec Corneille. En collaborant à *Psyché*, le vieil athlète, un instant terrassé, se relève pour lutter de vigueur et d'apparente jeunesse avec ses dangereux rivaux. L'année 1671 est en outre celle des *Fourberies* et de cette *Comtesse d'Escarbagnas* qui, dans la « Comédie humaine » du maître, représente en quelque sorte, avec *George Dandin*, les « Scènes de la vie de province ».

1672 : *Bajazet* et *les Femmes savantes*.

1673 : *Mithridate* où se trouve, avec Monime, le caractère féminin que Taine jugeait le plus rare et le plus beau dans l'histoire du théâtre. En regard, se dresse *le Malade imaginaire*. C'est, pour Molière, l'œuvre sans lendemain. Il est enlevé en pleine force, en pleine sève, alors que son grand cœur et son puissant cerveau étaient encore riches de chefs-d'œuvre. C'est là un jeu bizarre et cruel de la destinée, qui prolonge parfois bien au delà des limites normales tant d'existences inutiles.

Par la mort de Molière, Racine demeure seul maître du théâtre, où il ne donnera plus qu'*Iphigénie* (1674), et *Phèdre* (1677). Quant à *Esther* et *Athalie*, elles devaient faire leur apparition sur la vraie scène française seulement en 1721 et 1716.

Nous avons établi le relevé des représentations obtenues aux Français, depuis 1825, par nos trois grands classiques.

Les chiffres sont, pour Corneille : mille quatre-vingt-dix ; pour Racine : seize cent vingt-trois ; pour Molière : six mille six cent quatre-vingt-neuf.

Tartuffe n'a pas été joué moins de huit cent quinze fois. C'est, avec *le Malade imaginaire*, la seule pièce de ce temps qui n'ait jamais quitté le théâtre. Elle le doit à sa beauté propre et peut-être aussi aux polémiques dont elle a été, de tout temps, le sujet et l'occasion.

***

Des génies de cette envergure, s'ils ne font pas positivement le vide autour d'eux, rendent du moins pour leurs contemporains toute comparaison écrasante. On n'a donc pas lieu d'être surpris, si un très petit nombre de pièces ont survécu parmi celles qui, données de 1658 à 1677, ne portent point la signature de Corneille, Racine ou Molière. On n'en compte en tout que quatre. Il est à remarquer qu'une d'entre elles a eu pour auteur un adversaire forcené de Molière : c'est *la Femme juge et partie*, de Montfleury, œuvre amusante, mais où les coupures s'imposent à cause de l'inacceptable grossièreté de certains passages. Les trois autres pièces sont, d'une part, *Ariane* et *le Festin de pierre*, de Thomas Corneille, de l'autre *Crispin médecin* d'Hauteroche. Tout le monde a pu voir cette dernière petite farce, reprise récemment à la Comédie-Française ; l'imbroglio en est plaisant et lestement mené. *Ariane*, en revanche, n'a pas été jouée depuis 1842. On l'avait jadis placée trop haut, on l'a depuis trop rabaissée. Le rôle d'Ariane est le seul intéressant, mais il est tracé de façon noble et pathétique ; il s'y reflète un peu du charme raci-

nien. « Il faut, disait plaisamment Geoffroy au sujet de cet ouvrage, l'écouter comme les amateurs de musique écoutent un opéra : on ne doit avoir d'attention que pour Ariane, elle est seule dans la pièce : ce que disent les autres est du récitatif. »

Quant au *Festin de pierre*, transcription en vers de *Don Juan* (par suite du préjugé que l'on conserva si longtemps contre la comédie en prose), cette pièce s'est maintenue jusqu'en 1846. Elle fut, l'année suivante, évincée par l'original de Molière. Il est, par parenthèse, assez déconcertant de constater que si, sous la forme à lui prêtée par Thomas Corneille, *le Festin de pierre* fut, pendant longtemps, joué régulièrement chaque année, l'authentique *Don Juan* n'a été l'objet que de reprises clairsemées. Il est vrai que, depuis Bressant, il ne s'est pas trouvé d'artiste assez audacieux pour incarner le brutal, élégant et imposant héros de Molière.

Faut-il déplorer que la Comédie n'ait, de cette portion de son vieux répertoire, rien extrait en dehors des quatre pièces précitées? Nous ne verrions guère, pour notre part, à mentionner que *la Mère coquette*, jolie et spirituelle comédie de Quinault. Encore faut-il avouer que l'intérêt scénique en est à peu près nul. Il se produisit pour Quinault l'inverse de ce qui s'était passé pour Thomas Corneille. Trop dédaigné par Boileau, il fut trop prisé par Voltaire. Quoi qu'il en soit, ses succès furent de ceux qui excitèrent, chez Corneille, non pas l'envie — le grand homme était incapable d'un sentiment si bas — mais l'émulation, émulation regrettable, car elle contribua à incliner vers un genre bâtard et fade l'esprit du poète, durant sa dernière étape.

Phèdre est, nous l'avons dit, de 1677. Six années devaient s'écouler avant que parût sur la scène une nouvelle pièce d'une valeur assez sérieuse pour résister au temps. Cette pièce fut *le Mercure galant*, la célèbre comédie à tiroirs de Boursault, dont quelques scènes sont demeurées populaires. En 1686 parut *l'Homme à bonnes fortunes*, de Baron, et, par une coïncidence digne d'être remarquée, l'année suivante vit naître une œuvre quelque peu analogue, demeurée aussi, jusque sous le règne de Louis-Philippe, au répertoire : *le Chevalier à la mode*, de Dancourt. A la fin du Second Empire, il fut question de remonter *l'Homme à bonnes fortunes*, pièce alerte et attrayante, qui eût trouvé en MM. Delaunay et Coquelin deux interprètes hors ligne pour les rôles brillants du marquis de Moncade et de Pasquin. La reprise du *Chevalier à la mode*, joué d'ailleurs en matinée chez Ballande, et, tout récemment, à l'Odéon, présentait, croyons-nous, de moindres chances de succès. « L'homme à bonnes fortunes » abuse les femmes en simple libertin; « le chevalier à la mode » cherche dans les bonnes grâces de Mme Patin une source de revenus, et ces façons d'agir, jadis admises au théâtre, paraissent aujourd'hui choquantes. L'ouvrage est, du reste, une peinture intéressante des mœurs, ou, pour parler plus exactement, des mauvaises mœurs du temps. D'autres comédies de Dancourt, composées vers la même époque, se sont fixées au répertoire ou ont été reprises : l'amusante *Maison de campagne*, *la Fête de village*, représentée sous son sous-titre des *Bourgeoises de qualité*, et *le Mari retrouvé*. Dancourt a été plusieurs fois étudié de nos jours, particulièrement dans la thèse de doctorat de M. J. Lemaître : au théâtre il

est fort négligé. C'est que son observation manque de profondeur. Habile à saisir ce qu'on nomme aujourd'hui l'actualité, il s'est souvent appliqué à peindre ces travers passagers, nés de la mode, qui en dépendent, et auxquels la postérité est indifférente. Il vaut surtout par le naturel, par l'aisance du tour, par la bonne humeur, par la verve facétieuse, quelquefois par la rondeur et la saveur du langage. C'est l'ancêtre direct de Picard, qui se défendait énergiquement de toute ressemblance avec lui, sans doute parce qu'il sentait combien cette ressemblance était frappante.

Parmi les autres ouvrages d'alors inscrits sur notre liste, citons *la Coupe enchantée* de La Fontaine. Jadis, on jouait une autre pièce de lui, *le Florentin*, remarquable en ce sens que le tuteur n'est pas un risible et « bernable » Bartholo, mais un tyran sérieux, féroce, à la manière des podestats italiens. Adrienne Lecouvreur eut la fantaisie de s'essayer dans cette comédie, comme Rachel eut celle de paraître dans *le Dépit amoureux*. On n'a pas représenté *le Florentin* à la Comédie depuis 1825, mais *la Coupe enchantée* y fut reprise avec succès en 1859, et cette originale petite comédie a fait, depuis, des réapparitions fréquentes, toujours favorablement accueillies.

Avec *la Coupe enchantée*, nommons *le Muet*, de Brueys et Palaprat, faible imitation de Térence, repris pour Monrose père; citons aussi, des mêmes, *le Grondeur*. Certes Voltaire accordait à cette pièce un éloge outré en la déclarant « préférable à toutes les farces de Molière ». Elle contient toutefois le type réellement comique et bien observé de M. Griffard, et mainte scène d'une franche gaîté. Cette comédie fut

d'abord sifflée. Brueys et Palaprat, mécontents à bon droit, se plaignaient, dans leur préface, de l'exigence irréfléchie du public attendant en vain un successeur de Molière :

Vous sifflez d'une manière
A désespérer les gens ;
Ou ressuscitez Molière,
Ou soyez plus indulgents!

***

Ce successeur, ou du moins, cet héritier en ligne directe, on put presque croire qu'on l'avait trouvé lorsque parut Regnard. Sa comédie en prose, *Attendez-moi sous l'orme*, représentée en 1694, est la première qui, pour cet écrivain, soit portée sur notre tableau. C'est une œuvre pimpante, sans prétention, mais spirituelle, au dialogue pétillant et mousseux. Deux ans après, on donnait *le Joueur*.

Regnard est l'un des poètes sur qui se sont succédé les appréciations les plus diverses, et sur le compte desquels, encore à l'heure présente, on est peut-être le moins d'accord. Tour à tour, on a voulu voir dans ses pièces (nous ne parlons ici que de ses œuvres importantes) des comédies de caractère ou de simples vaudevilles ; nous demandons au reste s'il est bien permis d'appliquer cette dernière dénomination à des ouvrages que relèvent un vocabulaire coloré, chatoyant, un style plein de jet, de saillie, passant aisément des éclats bruyants d'une fantaisie quasi burlesque à une grâce discrète analogue en une certaine

mesure, selon la remarque de J.-J. Weiss, au charme de langage des héros de Racine. Si Regnard a été, relativement, peu joué, c'est sans doute, en partie, à cause du caractère complexe de son œuvre : ses interprètes ont hésité et n'ont pas su choisir, à son égard, entre une exécution trop libre ou trop tendue : de là vient qu'on l'a rendu, en général, d'une manière indécise, parfois même languissante. *Le Joueur* est, en dépit des objections, une bonne peinture du jeu, plus exacte et plus savante qu'on n'a bien voulu le reconnaître : mais l'auteur a pris pour sujet la passion du jeu telle qu'elle sévissait alors, à la fin du règne de Louis XIV, et ensuite sous la Régence, quand des Grieux n'avait pas honte de « corriger » la chance. On peut lire ce qu'en dit Saint-Simon dans ses *Mémoires* : il est d'accord avec Regnard. Comme pour l'adultère, désigné souvent, en ce temps-là, d'un terme moins solennel, les choses ont, depuis, pris un aspect plus grave : les désordres du jeu ne sont plus aujourd'hui des peccadilles, des fautes vénielles ; ils conduisent au crime, à l'infamie et à la mort.

En somme, Regnard a moins vécu par *le Joueur* que par *le Distrait*, *les Ménechmes*, surtout *les Folies amoureuses* et *le Légataire universel*. Nous nous reprocherions d'oublier *Démocrite*, jadis joué fréquemment, puis banni du répertoire où il mériterait de reprendre rang. La pièce se passe dans un milieu légendaire : il y est question d'un « roi d'Athènes », de la même dynastie peut-être que le « duc d'Athènes » du *Songe d'une nuit d'eté* ; on y voit « un laquais » digne de porter la même livrée que le « page » d'Œdipe dans Corneille ; en un cadre de féerie, se déroule une intrigue romanesque où se détache la gracieuse

figure de Chryséis, la jeune fille de sang royal, élevée par un berger naïf; les types originaux de Cléanthis et de Strabon se distinguent par une touche libre et facile. Cela marque la pièce d'un sceau tout particulier. On y retrouve comme un reflet de l'aventureuse fantaisie shakespearienne, à laquelle se mêle une verve ironique d'essence bien française.

Dufresny fut, en son temps, le rival et l'ennemi de Regnard. Ses dons d'inventeur ingénieux et fécond ont perdu de leur intérêt, et il n'est représenté pour nous que par la comédie réduite en un acte du *Double Veuvage* et par une pièce beaucoup plus attrayante, *l'Esprit de contradiction*. Toutes les autres comédies de Dufresny ont été délaissées. De même en a-t-il été pour les ouvrages, jadis reçus avec applaudissements, de plusieurs écrivains, ses contemporains : tels *les Trois Frères rivaux*, de Lafont : *les Carrosses d'Orléans*, de La Chapelle : une amusante scène de nuit valait encore en province, à cette dernière œuvre, au début de ce siècle, la faveur du public; nommons aussi *le Jaloux désabusé*, comédie véritablement attachante de l'infortuné Campistron, devenu plus tard, pour les romantiques, un bouc émissaire chargé de tous les péchés de l'Israël classique, sur lequel se sont acharnés, comme on le voit dans les *Lettres de Dupuis et Cotonet*, les « Jeune France » de 1830, et que, récemment encore, Victor Hugo assommait en ces termes :

Sur le Racine éteint le Campistron pullule.

Deux comédies d'alors ont surnagé, toutes deux de Le Sage, une

esquisse vivement enlevée, *Crispin rival de son maître*, et une grande peinture de caractère, *Turcaret*.

De Molière à Beaumarchais, Turcaret est le seul type comique durable qu'ait engendré notre théâtre. L'ouvrage est plein d'invention, d'audace; le style y est tout à la fois solide et soutenu, agile et mordant, avec ce tour pittoresque de la phrase que Le Sage a fait également admirer dans *Gil Blas* et dans *le Diable boiteux*. Si l'ouvrage est peu sympathique à la scène, c'est parce qu'il ne fait mouvoir qu'un monde de gredins cyniques représentés sans tempéraments, avec une extrême crudité de tons. Ajoutons que pour réaliser dignement l'ample figure de Turcaret il fallait un Provost, et quand Émile Perrin remonta la pièce, l'acteur chargé du rôle principal parut inférieur à sa tâche.

Turcaret est de 1709, et, en 1711, la Comédie-Française donnait la dernière pièce qui ait survécu, jusqu'en 1825, entre celles qui furent représentées sous Louis XIV : *Rhadamiste et Zénobie*, de Crébillon. A cette date de 1825, une seule tragédie, outre l'*Atrée* du même Crébillon et *Ariane*, avait, depuis Racine, résisté à l'effort du temps: le *Manlius* de Lafosse, imitation imparfaite, mais avec des portions remarquables, de la *Venise sauvée* d'Otway. Là se trouvait le fameux : « Qu'en dis-tu? », avec lequel Talma faisait frémir toute la salle. Ce n'est qu'en 1849 que *Manlius* a disparu de l'affiche.

Revenons à Crébillon. Sa réputation a subi des vicissitudes singulières. On a vu en lui le légitime successeur de Corneille et de Racine, le continuateur de leur tradition et de leur art, leur émule même ; il

était l'Eschyle français auprès de Corneille-Sophocle et de Racine-Euripide, et lui assignait l'Enfer, tandis que Corneille avait le Paradis et Racine la Terre. Oubliant le dénouement accablant de *Rodogune*, les complications adroitement combinées d'*Héraclius*, on attribuait à Crébillon le privilège des épouvantes et de l'intérêt romanesquement tragique. Nos lecteurs se rappellent peut-être le mot ingénu de Dumas sur la péripétie finale de *Richard Darlington* : « C'est l'une des choses les plus terribles que j'aie vues de ma vie. » De même, Crébillon, constatant avec complaisance l'impression déterminée par la première d'*Atrée et Thyeste*, écrivait : « A la fin, le parterre n'eut ni le courage d'applaudir, ni celui de siffler; il resta consterné et comme frappé de la foudre; chacun s'en retourna avec une horreur muette et sombre et ne proféra pas un seul mot. »

Nous en avons vu bien d'autres depuis, et le tonnerre de Crébillon, comme celui du Jupiter d'Offenbach, est désormais relégué au magasin des accessoires. Il n'est guère d'auteur dont les ouvrages aient été moins respectés par le temps. A ce Rhadamiste qui, se rattachant à l'école d'Hugo, tue sa femme pour lui conserver un époux, on a irrévérencieusement cherché des points de contact avec *la Femme juge et partie*. D'autre part, un véritable modèle d'analyse bouffonne est celui que Paul de Saint-Victor a tracé d'*Atrée et Thyeste*, lors de la reprise malencontreuse de cette pièce, en 1866. Par contre, Auguste Vitu, à une distance encore peu éloignée, s'est fait l'avocat de ce poète inégal, mais parfois puissant, chez qui la période haletante et raboteuse s'illumine par endroits d'un vers superbe, et dont les types sont fré-

quemment dessinés avec une indéniable vigueur. En prodiguant les épisodes émouvants et les coups de théâtre, en étendant le domaine tragique cultivé par ses devanciers, en usant jusqu'à l'abus de ces maximes et de ces sentences dont Corneille recommandait de se montrer sobre. Crébillon prépara le terrain pour l'homme qui, avec Marivaux et Beaumarchais, allait, au XVIIIe siècle, conquérir la plus haute place dans l'art dramatique, pour l'auteur de *Zaïre* et de *Mérope*, de *Mahomet* et de *Tancrède*, pour Voltaire.

CHAPITRE II

DE 1715 A 1825

On sait quel empire intellectuel Voltaire a exercé durant tout le XVIIIe siècle. C'est en presque tous les genres que son autorité se fit sentir. Dans la poésie dramatique, en son temps, il passa pour n'avoir point de rival. Pour nous, Voltaire vit surtout par des ouvrages d'un ordre différent, par des livres tels que l'*Essai sur les mœurs*, le *Dictionnaire philosophique*, ou le recueil de ses romans. Mais, qui sait ? L'attention n'eût peut-être pas été attirée, au même degré, sur ces œuvres de haute portée, si elles n'avaient pas eu pour auteur un homme dont la réputation littéraire était perpétuellement répandue et accrue par de continuels succès de théâtre.

Si extraordinaire que cela puisse nous paraître aujourd'hui, Voltaire, auteur dramatique, fut sérieusement regardé, par ses contemporains, comme l'égal de Corneille et de Racine. On admirait sans restriction des œuvres qui nous semblent défectueuses. Diderot écrivait sans hésiter : « Il faut avouer que *Mahomet* est un sublime ouvrage. » A la

fin du siècle. La Harpe pouvait soutenir, sans soulever d'opposition, que « la tragédie, grâce à Voltaire, s'était enrichie de beautés nouvelles, et avait produit, entre les mains d'un seul homme, une suite de chefs-d'œuvre qui ne le cédaient pas à ceux de l'âge précédent ». A l'étranger, l'on ne pensait pas différemment. Schiller consacrait ses efforts à traduire *Tancrède ;* Gœthe donnait une version de *Mahomet :* cette traduction fut même un des sujets du mémorable entretien que Napoléon eut avec le poète allemand, lors de l'entrevue d'Erfurt.

Enfin, à une époque encore voisine de la nôtre, n'oublions pas que Nodier, juge habituellement sûr et délicat, a pu dire de Voltaire : « A dix-huit ans, *c'était Eschyle* » !

A la vérité, quelques esprits clairvoyants avaient réagi en faveur de Racine et surtout de Corneille, éclipsé d'une manière injuste mais d'ailleurs passagère ; ils avaient compris ce que le théâtre de Voltaire, alors universellement vanté, portait en lui de faible et de caduc.

Douze œuvres de Voltaire ont leur place sur notre tableau. De 1830 à 1869, dix de ces ouvrages ont disparu du répertoire. *Alzire* a été jouée pour la dernière fois en 1830, *l'Orphelin de la Chine* en 1833, *Sémiramis* en 1834, *Nanine* en 1838, *Adélaïde* et *Oreste* en 1846, *OEdipe* et *Mahomet* en 1852, *Tancrède* en 1855, *Mérope* en 1869. Somme toute, *Zaïre* a seule survécu, car en ce qui concerne *la Mort de César*, ce sont des circonstances tout à fait spéciales qui ont motivé sa reprise en 1889.

L'originalité d'un travail tel que celui-ci, à supposer qu'il en puisse avoir une, consiste, non à résumer l'histoire de notre théâtre (on

l'a fait maintes fois avec plus ou moins de bonheur et de compétence), mais à noter les vicissitudes du répertoire, à étudier dans cet ordre de faits, les « retours », justes ou non, des « choses d'ici-bas », et, autant que possible, à pénétrer les raisons de ces révolutions du goût public.

D'où est venue la désaffection, relativement rapide, qui, pour le théâtre de Voltaire, a succédé à l'engouement? Pour expliquer ce revirement d'opinion, il est nécessaire d'examiner d'abord les causes qui, pour un temps, ont déterminé le succès de ce théâtre.

Considéré comme auteur dramatique, Voltaire a, tout d'abord, en commun avec Crébillon, certains caractères que nous avons analysés plus haut, et qui, pour l'un comme pour l'autre, ont contribué à la réussite. D'autres qualités appartiennent plus spécialement au seul Voltaire, ou, si elles ne sont pas sa propriété exclusive, il les a faites siennes par un usage constant et brillant.

Par exemple, que l'on songe à ce qui a trait à la mise en scène. Certes, antérieurement à Voltaire, on avait en ce genre, avec l'apparition soudaine et solennelle de Joas, à la fin d'*Athalie*, atteint à l'un des effets les plus imposants qui se puissent imaginer. Mais, chez Racine, c'était là chose accidentelle, tandis que, avec Voltaire, les combinaisons de cette nature sont, pour ainsi dire, de règle. A une préoccupation analogue se rattachent son extrême souci de caractériser, par des indications détaillées, le lieu où se passe l'action; sa recherche persistante de ce que l'on a nommé depuis la « couleur locale »; un goût marqué pour la pompe décorative, et aussi une sorte de

complaisance à rendre visible le « coup de théâtre » qui jadis, sauf de rares exceptions, était traduit seulement pour les oreilles par un récit.

En ce qui s'applique au choix du sujet, il y a chez lui un effort pour abandonner parfois les régions des souvenirs antiques et classiques, et pour adopter des fables qui se déroulent dans les temps modernes. Avant lui, sans doute, l'histoire de France avait servi de thème à un certain nombre de pièces de théâtre. Qui oserait prétendre, néanmoins, que *Zaïre* et *Adélaïde*, à ce point de vue, ne marquent point une date dans l'évolution de notre littérature dramatique? Des sujets semblables, et plus encore celui de *Tancrède*, prêtent au déploiement de ce sentiment chevaleresque qui, d'après Villemain, répond à un certain idéal de l'imagination française.

On a dit, non sans raison, que Voltaire avait quelquefois, sur la notion de patrie, professé des idées singulières. Dans son théâtre il n'en va pas de même. Excellant à consulter et à flatter l'obscure conscience des foules, Voltaire n'a garde de dédaigner cette façon certaine d'émouvoir et de faire vibrer à l'unisson un nombreux auditoire. Et il ne s'agit plus, dans certaines de ses pièces, comme dans *Horace*, d'une thèse éloquemment développée sur la patrie en soi, et pour ainsi dire *in abstracto*. On n'a qu'à se souvenir, dans *Adélaïde du Guesclin*, de l'allusion relative à la bataille de Bouvines, pour voir que le sentiment patriotique qu'il cherche à éveiller est bien « spécialisé », « localisé », si l'on nous permet des expressions semblables, à l'usage particulier des Français.

Très avisé, très habile à s'assimiler tout ce qui pouvait lui être

avantageux, Voltaire, en outre, a su, d'une manière pratique, tirer parti de l'étude sommaire que, durant son séjour en Angleterre, il avait faite de Shakespeare. Il avait sur le dramaturge anglais des vues qui ne sont plus les nôtres. Il ne réussit pas moins, en s'inspirant, çà et là, de ses œuvres, à obtenir des effets dont la nouveauté ne pouvait manquer de séduire la foule.

On sait quelle importance a acquise, dans le théâtre d'aujourd'hui, le soin accordé à l'intrigue, d'où l'on s'est efforcé de tirer des combinaisons d'événements saisissantes et imprévues. Ici encore Voltaire fut un précurseur. Il visa à subjuguer le public par des situations qui, comme dans les drames proprement dits, causent du plaisir par la surprise. N'est-ce pas dans *Zaïre* que se rencontre pour la première fois cet accessoire, depuis si fréquemment employé, et qui est connu sous le nom de « la Croix de ma mère », soit qu'il conserve effectivement la figure d'une croix, comme le crucifix de la Tisbe, dans *Angelo*, soit qu'il affecte, conformément aux convenances des auteurs, la forme de tel ou tel autre objet ? D'autre part, les nombreuses scènes du théâtre contemporain qui nous montrent le fils honnête relevant la mère indigne ne dérivent-elles pas de ces deux vers qu'Arsace adresse à Sémiramis :

> Ah! je suis votre fils, et ce n'est pas à vous,
> Quoi que vous ayez fait, d'embrasser mes genoux.

Enfin, si la situation capitale de *Mahomet*, un père que par un raffinement de vindicative cruauté, l'on veut faire assassiner par son fils,

procède d'*Atrée et Thyeste*, n'est-il pas curieux de remarquer que cette conception poignante, mais bizarre, se retrouve au dernier acte des *Burgraves?*

Ce n'est pas tout. Depuis que le jargon rébarbatif de certains «esthéticiens» s'est acclimaté dans la critique littéraire, on a beaucoup discuté et parfois divagué, sur «l'objectif» et «le subjectif». Sans recourir à ces expressions pédantesques, il est permis de faire observer que l'art de Corneille et de Racine, uniquement occupés de peindre leurs héros et leurs héroïnes, ne nous renseigne guère sur l'état d'esprit personnel des poètes, sur les doctrines qui leur étaient chères. Avec Voltaire il en est tout autrement. On sent, presque à chaque tirade, que l'auteur a une philosophie, et qu'il est animé du plus ardent désir de la propager et de la faire accepter. Dans chaque ouvrage, indépendamment des personnages indiqués sur la table des rôles, un autre personnage se révèle «invisible et présent», comme l'Agrippine de *Britannicus* : c'est Voltaire lui-même. Dans tel ou tel développement, tenant tour à tour du réquisitoire et du plaidoyer, le héros tragique n'est que le porte-voix du poète, dont il exprime les idées favorites, dont il trahit les revendications et les espoirs. Aujourd'hui, une pareille prédication, légèrement déclamatoire, nous semble dénuée d'intérêt. Dans l'espèce d'exaltation mentale qui caractérise le XVIIIe siècle, cela parut une beauté supplémentaire, ce fut une séduction de plus.

En dernier lieu, n'oublions pas la forme, cette forme à nos yeux incorrecte ou tout au moins lâchée, ce style que nous jugeons d'un goût trop peu sévère, mais qui alors charmait par son éclat. Ce que

nous regardons comme une abondance un peu stérile passait, en ce temps-là, pour une richesse. Ce style, du reste, par plus d'un point, mérite l'éloge; il y faut vanter l'art de la composition et de l'ordonnance, parfois l'ampleur et le tour oratoire, çà et là même une sorte de souffle plus réellement poétique que ne le croiraient tout d'abord des appréciateurs superficiels. Quant à la versification, peu satisfaisante par la rime, si elle est fréquemment d'une élégance un peu conventionnelle, non exempte de facilité fâcheuse et même de platitude, elle cesse parfois d'être incolore pour acquérir de la grâce et du relief, elle se hausse incidemment jusqu'à la puissance et à la sonorité. L'écrivain s'entend à jeter le vers-proverbe, frappé comme une médaille, qui porte bien sa marque et son effigie.

Nous avons tenté d'indiquer brièvement ce qui a fait la fortune de ce théâtre. Il ne serait pas plus difficile de dire pour quelles raisons le succès s'en est atténué. Tel mérite, en quelque sorte provisoire, constituait, en réalité, pour l'avenir, un motif de ruine. Ainsi, c'était, en un sens, un théâtre polémique; or, après la réussite d'une cause, quel intérêt présentent les polémiques qui l'ont fait prévaloir? En pareil cas, on périt par le triomphe même.

En outre, une complète révolution artistique s'étant depuis accomplie, Voltaire, à distance, a paru non plus un novateur, mais un rétrograde. Son temps l'avait trouvé hardi; pour le nôtre, il semble timide. Avec sa mise en scène qui passait alors pour neuve et audacieuse, avec ses coups de théâtre que l'on estimait téméraires, il n'avait pas su se débarrasser des vieilles conventions; il était demeuré fidèle à la tragédie.

Or, le moment vint où, en présence du drame agité, tumultueux, frémissant de mouvement et de passion, la tragédie parut un genre en désaccord avec les exigences d'un public moins restreint, moins cultivé, plus avide d'émotions violentes et même brutales.

Si, plus heureux, Corneille et Racine ont duré, s'ils ont résisté aux variations du goût, c'est grâce à leur fermeté magistrale, à la sérénité de leur art, à leur habileté supérieure à saisir les caractères permanents de la nature humaine, à la tranquille majesté et à la suprême beauté de leur style. Le genre tragique était démodé, mais leurs ouvrages en demeuraient des spécimens achevés. Les œuvres moins solides de Voltaire présentaient, au contraire, quelque chose de mixte et d'artificiel. En courant après l'effet, il avait altéré la noblesse et la simplicité du genre, abusant des combinaisons purement fortuites d'événements, n'obtenant parfois le pathétique qu'à l'aide de je ne sais quels escamotages, peu dignes de l'art élevé, notamment, dans ces scènes, assez fréquentes chez lui, où tout repose sur un secret invraisemblablement gardé, sur un mot qu'on ne dit pas, et que l'auditoire est tenté de crier aux acteurs.

Ces imperfections, hâtons-nous de le reconnaître, sont principalement sensibles chez les disciples. Elles apparaissent bien moins chez Voltaire que chez ses imitateurs. Or, ces imitateurs sont « légion ». L'influence de Voltaire sur le théâtre tragique s'est fait sentir jusqu'au début de notre siècle. Jusque-là on rencontrerait malaisément un auteur de tragédies qui, plus ou moins, ne procède de lui. Tel était le prestige de sa manière qu'il suffisait quelquefois de la contrefaire pour obtenir

la vogue. Ainsi seulement s'expliquent certains succès obtenus par ses élèves avec des ouvrages qu'à présent nous jugeons médiocres ou manqués. Aucune de ces productions, absolument aucune, ne s'est maintenue jusqu'aujourd'hui au théâtre. Mais, aux environs de 1825, et même à une date moins éloignée, on jouait encore, par exemple, l'*Iphigénie en Tauride* de Guimond de la Touche, qui renferme un certain nombre de vers où se retrouve quelque chose du sentiment et de l'accent de Voltaire.

On sait qu'à l'Académie française, le « successeur », sinon le « remplaçant » de Voltaire, pour employer le mot célèbre du récipiendaire, fut Ducis. Cet écrivain de mérite n'est point, dans l'histoire dramatique, une figure dépourvue d'intérêt ou indigne de sympathie. Il peut être rapproché de Voltaire, en ce que l'un et l'autre se sont occupés de Shakespeare. Ducis arrangea pour la scène française *Hamlet*, *Othello*, *Roméo et Juliette*, et ces tentatives, qui aujourd'hui nous semblent fort circonspectes, passèrent alors pour audacieuses. Ducis avait pris toutes sortes de précautions pour adoucir le coloris trop vif de l'original. On peut penser ce que l'on voudra de ses scrupules, souvent peu intelligibles, et se demander, par exemple, pourquoi, le nom de Desdémone lui semblant intolérable, il lui substitua l'appellation, selon lui plus euphonique, d'Hédelmone. Il n'en est pas moins vrai qu'Hippolyte Lucas se trompe en assurant que le Shakespeare authentique, dès qu'il fut connu, dégoûta du Shakespeare amendé de Ducis. Tout au contraire, l'*Hamlet* et l'*Othello* du bon Ducis conservèrent longtemps leur prestige. *Othello*, avec ses deux dénouements *ad libitum*, l'un triste et l'autre gai,

ne fut pas supplanté par *le More de Venise*, de Vigny, transcription autrement respectueuse; quant à *Hamlet*, il résista quatre-vingt-deux ans, et ne succomba finalement que devant l'*Hamlet* de Dumas et M. Meurice.

Ducis, livré à ses propres forces, et privé du concours d'un auxiliaire aussi robuste que pouvait l'être Shakespeare, même amputé, remporta des succès moins durables. Son *Abufar*, dont l'invention lui était propre, se soutint cependant à la scène jusqu'en 1849.

Immédiatement après Ducis, nous réservons une place pour de Belloy, le plus brillant peut-être des élèves de Voltaire, en qui l'on peut louer des ambitions assez nobles, des visées qui n'ont rien de bas ni de vulgaire, comme en témoignent ces lignes empruntées à la préface de *Gaston et Bayard* : « Quel serait mon bonheur, si l'amour de la patrie, cette passion sublime qui a donné tant de héros à la France, pouvait élever assez mon âme pour lui donner un poète digne de les célébrer! » Hélas, la nature avait trop parcimonieusement mesuré ses dons à de Belloy pour lui permettre de remplir un tel programme. Notons en passant, à propos de ce *Gaston et Bayard*, que le rôle du « chevalier sans peur et sans reproche » fut, certain jour, tenu, en Allemagne, par Frédéric II.

De Belloy est incontestablement l'un des créateurs de cette poésie dramatique à tendances patriotiques à laquelle, de nos jours, se rattachent, dans une certaine mesure, des œuvres telles que *la Fille de Roland*. Il est à noter que son œuvre nationale la plus intéressante, *le Siège de Calais*, ne figure pas sur notre liste, où se trouve en

revanche, *Gabrielle de Vergy*, sombre drame en vers, conçu non sans hardiesse, où se rencontre cet alexandrin connu :

Hélas ! qu'aux cœurs heureux les vertus sont faciles !

C'est toujours parmi les ouvrages imbus de la philosophie voltairienne que, pour le tour raisonneur et sentencieux du style, pour les doctrines vaguement révolutionnaires dont ils témoignent, il convient de classer, d'une part, le *Philoctète* et le *Coriolan*, d'autre part la *Mélanie* de Laharpe. Par les mêmes raisons, nous y placerons le *Charles IX* de M.-J. de Chénier, où se réalisa une prédiction de l'auteur de *Zaïre* : « Un temps viendra où la Saint-Barthélemy sera un sujet de tragédie. » Sait-on que c'est dans *Charles IX* que Scribe a trouvé l'idée de la Bénédiction des poignards ? La scène, dans Chénier, n'est pas sans grandeur. Comme dans l'ébauche première des *Huguenots*, elle est conduite par Catherine de Médicis, à laquelle le librettiste substitua ensuite le personnage imaginaire de Saint-Bris.

Prosateur d'une discrète élégance, avec une aptitude peu commune à l'ironie, Chénier, comme auteur dramatique, mérite aussi l'attention. Assez routinier quant à la forme, il chercha du moins la nouveauté dans le choix des sujets, comme le prouvent son *Fénelon*, son *Nathan le Sage*, d'après Lessing, son *Henry VIII*, son *Philippe II*. C'est *Tibère*, publié dans ses œuvres posthumes en 1824, et mis à la scène seulement en 1843, qui a passé pour son chef-d'œuvre. Loué tout d'abord avec exagération, l'ouvrage néanmoins est d'une structure solide, d'une

exécution assez brillante, et c'est peut-être un peu légèrement qu'on l'a, à une date récente, qualifié, avec un dédain outré, de « simple tragédie de collège ».

Nous n'avons mentionné que les auteurs tragiques du dernier siècle dont quelques productions ont été jouées depuis 1825. L'empreinte voltairienne n'est pas moins apparente dans un certain nombre de pièces, de longévité moindre, et dont il nous suffira de rappeler les titres : *la Veuve du Malabar* et le *Guillaume Tell* de Lemierre, le *Spartacus* de Saurin, quelques tragédies de Marmontel et de Colardeau, le *Mustapha et Zéangir* de Chamfort. Cet épisode emprunté à l'histoire orientale inspira assez mal à notre avis, quoi qu'en aient pu penser les contemporains, le conteur spirituel, le moraliste pénétrant, que sa prose recommande plus sérieusement à l'attention de la postérité.

Sous le régime révolutionnaire, consulaire et impérial, au temps où l'on évoquait partout, et jusque dans la forme des meubles les plus usuels, les anciens souvenirs de Sparte et de Rome, beaucoup d'auteurs rêvèrent de faire résonner, sur la lyre, la corde d'airain. L'antiquité était à la mode. De là tout un groupe d'œuvres dont quelques-unes sont marquées sur notre tableau et parmi lesquelles on peut comprendre le *Marius à Minturnes* d'Arnault, et, beaucoup plus tard, le *Sylla* de Jouy, où Talma, avec le masque et le geste de Napoléon, lançait, aux applaudissements de la foule, ce vers souvent cité :

J'ai gouverné sans peur et j'abdique sans crainte.

On chercherait vainement sur notre liste des pièces qui ont eu leur heure de réputation, et même un succès prolongé, comme l'*Epicharis et Néron* de Legouvé. Au dernier acte, l'auteur exposait sur le théâtre, avec une crudité qui, en cette époque timorée, passa pour scabreuse, les terreurs de Néron fugitif et attendant la mort dans un souterrain de la villa de Phaon. Autre absence : celle de l'*Hector*, de Luce de Lancival. Cet *Hector* était goûté de Napoléon, qui l'appelait une pièce de quartier général, soutenant que l'on se battrait mieux après l'avoir entendue. C'est là un peu l'esthétique de ce général qui, dans *le Monde où l'on s'ennuie*, s'écrie, à propos de *Philippe-Auguste*, la tragédie du prétendu « jeune poète » : « Beau sujet ! Sujet militaire ! »

Devons-nous nommer encore l'*Omasis* de Baour-Lormian, *les Maccabées* de Guirand ? En réalité, tout cela n'a guère d'importance. De tels ouvrages devaient disparaître, et, en effet, ont disparu promptement. Aussi, en constatant ces lacunes sur notre catalogue, sommes-nous disposé à nous consoler aisément. Nous regretterions davantage l'*Agamemnon*, mal écrit mais vigoureux, de Lemercier, que représente sur notre liste une œuvre sensiblement inférieure, *Frédégonde et Brunehaut*. Quant aux *Templiers* de Raynouard, qui manquent également à l'appel, leur réussite vint d'une certaine noblesse répandue sur les caractères et les sentiments, aussi bien que de quelques vers énergiques, trop clairsemés au milieu de froides déclamations.

Mais avec *Frédégonde* et *les Templiers* nous revenons à notre point de départ. Ici encore, en ces sujets tirés de nos chroniques, nous ressai-

sissons l'influence qui, primitivement, émana de Voltaire. « De sa suite..... ils en sont » les écrivains qui, après *Adélaïde* et *Tancrède*, poursuivirent la tentative de constituer un théâtre national ; à cette série, continuée par de Belloy, puis par les Chénier, les Lemercier, les Raynouard, s'ajoutent des poètes aujourd'hui totalement délaissés, d'Avrigny, Delaville, etc. Tous ces écrivains semblaient s'être prescrit la tâche, honorable mais trop supérieure à leurs moyens, de mettre en tragédies toute l'histoire de France. C'était là, après tout, un dessein plus rationnel et plus légitime que celui de Mascarille, se proposant de mettre en madrigaux toute l'histoire romaine.

***

Tandis que Voltaire, ses élèves et ses héritiers perdaient peu à peu leur prestige et tendaient à disparaître graduellement de la scène, deux hommes incomplètement appréciés de leur vivant allaient, entre les auteurs du XVIIIe siècle, conquérir au répertoire la première place : nous voulons parler de Marivaux et de Beaumarchais.

L'oracle de la critique littéraire à la lisière des deux siècles, Laharpe, généralement plus pénétrant, était absolument aveuglé sur le mérite de ces deux maîtres. Il déplorait chez Marivaux « une triste dépense d'art et d'esprit, puisqu'elle ne réussit qu'à ennuyer ». Quant au *Mariage de Figaro*, il ne craignait pas de lui préférer ouvertement une

assez pauvre comédie de Dufresny, *le Mariage fait et rompu*. Geoffroy, autre docteur très écouté, et communément fort digne de l'être, ne censure pas avec une moindre aigreur « les vices qui défigurent le dialogue de Marivaux ». Pour *la Folle Journée*, elle ne lui apparaît que comme « un salmis de quolibets, de coq-à-l'âne, de calembours, de turlupinades et de jeux de mots ». Le jugement de Villemain n'est guère moins injuste. A son avis, le théâtre de Marivaux n'est qu' « un genre fort dégénéré de la grande comédie ». Pour celui de Beaumarchais, il procède par prétérition et il l'oublie purement et simplement dans ses quatre volumes sur la littérature au XVIIIe siècle.

Ajoutons que pendant de longues années la Comédie-Française affecta une sorte d'indifférence pour le théâtre de Marivaux, en partie créé à la Comédie-Italienne. Ainsi c'est seulement en 1790 qu'elle s'avisa de s'approprier *les Fausses Confidences*, un des triomphes de Mlle Mars qui, en mourant, avait sur les lèvres le nom d'un des héros de la pièce, Dorante. Avons-nous besoin d'ajouter que *les Fausses Confidences* ont été, depuis 1825, très fréquemment jouées sur notre première scène, ainsi que *le Jeu de l'amour et du hasard*, l'ouvrage le plus connu, sinon le chef-d'œuvre de l'auteur.

On rencontrera encore, sur notre tableau, *Arlequin poli par l'Amour*, légère esquisse de jeunesse à laquelle on est revenu récemment, *la Seconde Surprise de l'Amour*, également reprise à une date voisine de nous, *la Mère confidente*, remontée en 1863, et qui, comme les pièces précédentes, n'obtint qu'un demi-succès, par suite d'une interprétation insuffisante. Il faut ménager une place à part pour *le Legs*. L'idée

première de cette jolie comédie semble contenue dans ces vers de *la Veuve* de Corneille :

> Ah ! que ne devient-il un peu plus téméraire ?
> Que ne s'expose-t-il au hasard de me plaire ?
> Amour, gagne à la fin ce respect ennuyeux
> Et rends-le moins timide ou l'ôte de mes yeux.

Nous signalerons aussi *l'Épreuve*, au coloris fin comme celui d'un pastel de La Tour, et *le Préjugé vaincu*. A l'une des scènes de cette petite pièce, se trouve dans la bouche du valet l'Epine, cette phrase qui pourrait s'appliquer à l'œuvre presque entier de Marivaux : « Cette finesse-là a je ne sais quoi de mystérieux et d'obscur, où j'aperçois quelque chose... qui n'est pas très clair. »

Certes, dans ces œuvres si artificieusement élaborées, d'une forme si subtile, on aperçoit parfois « quelque chose... qui n'est pas très clair ». Mais si les analyses de l'auteur sont de temps en temps fatigantes à force de mièvrerie et de ténuité, que de jouissances, par compensation, nous réserve ce théâtre, où, sous des apparences frivoles, se dissimule une si merveilleuse richesse d'esprit et de sensibilité, un art si ferme de composition, qui, dès le début d'une œuvre, fait tout concourir, jusqu'au moindre détail, par une progression savante, à l'effet final ! On reprochait à Marivaux sa monotonie ; il protestait contre cette imputation, et il n'avait pas tort. Il est, au contraire, plein de ressources, indéfiniment varié. Et puis, sans parler de ses romans, d'une distinction si rare, de cette *Vie de Marianne*, qui est peut-être un des livres du siècle à ranger non loin de *Manon*, sans

faire allusion à cet original opuscule du *Miroir*, admiré de Sainte-Beuve, Marivaux, en ne l'envisageant que comme auteur dramatique, ne s'est pas borné aux comédies que l'on joue et qui toutes, sauf *la Mère confidente*, sont plus ou moins des variations sur un thème unique, des variantes de *la Surprise de l'Amour*. M. Larroumet, si versé dans la connaissance de cet écrivain, a, le premier, montré les aspects divers de ce théâtre où, en dehors de l'étude des amoureux problèmes, la fantaisie et la satire tiennent une place importante. M. Larroumet a réparti toutes ces œuvres en un certain nombre de groupes, où, près des pièces mythologiques, philosophiques, héroïques, il y a encore une section réservée à la féerie et au drame bourgeois.

Un peu semblable à Racine, non moins intéressé que lui par l'étude du cœur féminin, connaissant comme lui toutes les nuances de la passion, Marivaux, d'un autre côté, confine à Shakespeare. Il est telle scène chez lui qui, tout naturellement, et par l'effet d'une simple affinité de tempérament, fait penser à tel épisode de *Comme il vous plaira* ou du *Songe d'une nuit d'été*.

On pourrait presque soutenir que c'est encore à Shakespeare que fait, lui aussi, à certains moments, songer Beaumarchais, par l'éclat du coloris, l'exubérance de la gaîté, le relief extraordinaire et la vie intense des figures, la puissance de la sève qui circule dans ses deux grands ouvrages. Il a suffi que Mozart mît en musique la « romance à Madame » pour que Chérubin, sous ses habits de fille, pût nous rappeler la Viola de *la Douzième Nuit* affublée de ses habits de garçon, ou Jessica travestie en adolescent. Il semble bien aussi qu'il y ait quelque chose de

shakespearien dans l'acte final du *Mariage de Figaro*, dans cette suite de scènes si curieusement agencées, qui, avec leurs complications divertissantes et leur étourdissante accumulation d'incidents, se déroulent sous « les grands marronniers ».

Sans doute, à certains égards, la nature si riche de Beaumarchais a ses lacunes et ses limites. Il est plus spirituel qu'éloquent, plus propre à éblouir qu'à émouvoir. Il n'est pas exempt de sécheresse. Son dialogue étincelant se prête mal à rendre les sentiments tendres. Lorsqu'il tend au pathétique, il a je ne sais quoi de gauche et d'hésitant; on se demande alors s'il est bien sincère, s'il ne se moque pas de lui-même et de l'auditeur. De là, par exemple, une extrême difficulté d'interprétation dans la scène de la reconnaissance entre Figaro et Marceline. Les artistes chargés du rôle de Figaro recourent pour la plupart à un genre moyen, intermédiaire entre la franche sensibilité et l'ironie; en se livrant complètement et sans arrière-pensée, ils craindraient de ne point se conformer aux intentions complexes de l'auteur.

Non moins que Marivaux, Beaumarchais est un peintre expérimenté de la femme; en dessinant les caractères féminins, il montre une adresse consommée. Où trouver antérieurement quelque chose de comparable à ces types si artistement tracés de la comtesse Rosine, de Suzanne, de Fanchette? Les figures d'hommes, au reste, dans cette incomparable galerie, ne sont pas inventées avec un bonheur moindre. Quelles physionomies caractéristiques que celles de Bartholo et de Bazile, de Brid'oison et d'Antonio! Et par quelles dégradations délica-

tement nuancées le galant Lindor, l'insinuant Alonzo du *Barbier*, devient l'Almaviva morose et blasé du *Mariage !*

M. Brunetière a fait observer que, chez Beaumarchais, « les emprunts sont colossaux ». Mais nul ne sait mieux transformer ce dont il s'empare, y imposer sa marque, reconnaissable entre toutes. Sa prose « taillée », comme disait Taine, « par une main de lapidaire », cette prose serrée, raffinée, où la place et l'effet de chaque mot sont calculés avec une rectitude et une ingéniosité sans pareilles, ne ressemble à rien de ce qui existait. Est-il besoin d'insister, en outre, sur la richesse d'aspects que présentent des œuvres que l'on peut étudier tour à tour comme des comédies de mœurs ou comme des pièces d'intrigue, comme une peinture de caractères ou comme une satire sociale?

L'influence de Beaumarchais, en France, a été considérable. Elle n'a pas été moindre à l'étranger. Actuellement Beaumarchais ne compte plus guère que par *le Barbier* et *le Mariage*, auxquels, au moins à l'usage des lettrés, il faut joindre les *Mémoires*, mélange surprenant d'éloquence véhémente et de virulente raillerie. Quant à ses autres pièces de théâtre, c'est depuis assez peu de temps qu'elles ont été mises de côté. *Eugénie* fut encore reprise, d'ailleurs avec un médiocre succès, en 1863. Pour *la Mère coupable*, de 1825 à 1850, elle n'a pas été représentée moins de soixante et une fois. Mme Dorval, une de ses dernières interprètes, y produisait un grand effet dans la belle scène du quatrième acte. En général, les critiques sont enclins à juger trop sévèrement ce complément de la Trilogie, ce « drame intrigué », comme

l'appelait Beaumarchais dans le manuscrit que M. Lintilhac a eu sous les yeux; nous y retrouvons Almaviva et Rosine, Figaro et Suzanne, auxquels se mêlent des personnages nouveaux, Léon, Floresta et ce Begearss, le « major d'Infernal-Tartuffe », selon la désignation de Figaro. Sans doute, l'ouvrage est déparé par des défauts sensibles; l'auteur, à certains moments, semble lassé; il n'a plus toujours à sa disposition la prestesse d'esprit qui le distinguait autrefois. En son style, jadis si vif, passe maintenant quelque chose de l'emphase du temps où il écrivait. Dans son intrigue, la marche des événements est parfois traînante et parfois précipitée. En mainte page, néanmoins, on retrouve sa capacité d'inventeur, sa dextérité d'exécutant.

Si nous réclamons pour *la Mère coupable* un rang un peu supérieur à celui qu'on lui assigne communément, nous n'avons pas, d'ailleurs, on le comprendra, l'intention de l'égaler aux deux chefs-d'œuvre dont elle forme la suite. Ce sont seulement ces deux pièces-là qui, de la part du public, ont été l'objet d'une faveur exceptionnelle. De 1825 à 1895, elles ont, à la Comédie-Française, atteint, à elles deux, le chiffre énorme de huit cent soixante-quatre représentations. Dans ce nombre, *le Barbier* compte pour trois cent quatre-vingt-dix-huit soirées et *le Mariage* pour quatre cent soixante-six. Il semble que le type et le nom même de Figaro exercent sur le public une véritable fascination, et c'est sans doute la seule raison par laquelle on s'explique le succès qu'obtint Martelly, un des ennemis de Beaumarchais, avec sa médiocre comédie des *Deux Figaro*.

Les deux œuvres maîtresses de Beaumarchais sont d'une interpréta-

tion infiniment difficile, *le Mariage* surtout, pour lequel il faut simultanément un premier comique, un grand premier rôle, une première grande coquette, une première ingénue, une première soubrette, sans compter les moindres rôles, très malaisés à tenir, de Marceline, de Brid'oison, etc. Si, depuis dix ans, les représentations des deux ouvrages de Beaumarchais ont été, proportionnellement, un peu moins nombreuses que par le passé, c'est sans doute tout simplement parce que nous n'avons plus la tête de troupe comique que nous possédions autrefois. Bressant, pour ne prendre qu'un exemple, n'a pas plus été remplacé dans *le Barbier* que dans *Don Juan*. La même remarque, au reste, en une certaine mesure, s'applique à Marivaux. En dehors de Mlle Bartet, qui semble avoir définitivement renoncé au rôle de Sylvia, où elle promettait d'être exquise, quelle actrice, aujourd'hui, dans *le Jeu de l'amour et du hasard* et dans *les Fausses Confidences*, pourrait rivaliser, nous ne disons pas avec Mlle Mars, placée au-dessus des comparaisons, mais avec Mmes Plessy et Madeleine Brohan ?

Il ne s'agit donc pour le succès du répertoire de Marivaux et de Beaumarchais, nous l'espérons du moins, que d'un ralentissement momentané. Ils demeurent, en réalité, les hommes de théâtre les plus complets, les plus séduisants du XVIIIe siècle. Leurs œuvres, sans cesse commentées et célébrées, éclipsent les trois ouvrages, dus à Destouches, Piron et Gresset, qu'invariablement autrefois on appelait les trois chefs-d'œuvre dramatiques de cette période : nous voulons parler du *Glorieux*, de *la Métromanie* et du *Méchant*.

***

Pour Destouches, il est à noter qu'il a paru pour la dernière fois en 1860 au Théâtre-Français, avec *le Philosophe marié*, où, pendant une série de douze représentations, on put applaudir l'élite des sociétaires. *La Fausse Agnès* n'a pas été jouée depuis 1849, *le Dissipateur* depuis 1846. *L'Obstacle imprévu*, réduit en trois actes, et représenté sous cette forme en 1838, n'a pas été donné ultérieurement. Quant au *Glorieux*, sa dernière apparition remonte à 1837. C'est, on le voit, l'œuvre la plus estimée de l'auteur qui a succombé la première, peut-être parce qu'elle est moins favorable que d'autres au jeu des acteurs; dans *le Dissipateur*, par exemple, en dépit de l'invraisemblance de la fable, le rôle de femme était séduisant pour les actrices douées de sensibilité et d'esprit; de même *le Philosophe marié*, non moins critiquable en ce qui concerne la vraisemblance, peut tenter les interprètes parce qu'il prête à l'effet. Quant à *la Fausse Agnès*, si elle s'est maintenue au répertoire de l'Odéon, elle le doit à l'amusante scène du deuxième acte, entre M. Desmazures et Agnès: ce fragment, aux matinées Ballande, fut rendu d'une façon supérieure par M. Saint-Germain et Mme Grivot, qui surent mettre en relief ce que ces rôles comportent: l'un, de solennelle sottise, l'autre, de rouerie ingénue.

Il est bien probable que Destouches est maintenant banni irrévocablement de la Comédie. Pourtant ses qualités ne sont pas niables.

Mais c'étaient, en quelque sorte, des qualités relatives, propres à assurer, par comparaison avec les œuvres alors représentées, un succès essentiellement transitoire. Évidemment, en son temps, Destouches dut paraître original. Il introduisit dans la comédie, en une mesure judicieusement dosée, un certain élément romanesque et une sensibilité poussée par moments jusqu'au pathétique. Il représente parfois un tour d'opinion qui, à cette époque, pouvait sembler hardi et « avancé ».

Il est certainement d'une haute naissance,

dit Pasquin en parlant du Glorieux. A quoi Lisette répond :

C'est l'effet du hasard. Passons.

Cela ne fait-il pas déjà pressentir le fameux : « Vous vous êtes donné la peine de naître », de Figaro?

Mais, malgré son réel talent, Destouches, dans ses meilleures pièces, offre souvent quelque chose de naïf qui explique, sans le justifier d'ailleurs pleinement, le mot un peu rigoureux de Nisard : « *Le Glorieux* demande un parterre d'enfants .» De plus, le « sage et froid Destouches », comme le définissait Beaumarchais, a, quand il se mêle de rire, la plaisanterie pesante ; bien qu'homme du monde et diplomate, il est, la plume à la main, moins retenu que tel ou tel écrivain qui passe pour libre.

Un grand nombre des vers de Destouches sont devenus proverbes. Quelques-uns même sont couramment attribués à Boileau. Cela

fait l'éloge de Destouches, et la possibilité de cette confusion prouve combien son style est sobre et naturel. Sa versification est heureuse et facile ; mais c'est un bon écrivain en vers plutôt qu'un vrai poète : il manque à ses vers ce coloris et cette flamme qui, nonobstant quelques imperfections de détail, constituent le rare mérite de *la Métromanie*.

La Métromanie a été dernièrement remontée aux Français, dans des conditions d'ailleurs insuffisantes, et avec une interprétation qui n'en pouvait assurer longtemps la présence au répertoire. De cette reprise récente il ne faudrait pas conclure que la pièce n'a pas vieilli. Ce qui est le plus démodé en elle, c'est précisément ce qui, à l'origine, en détermina le succès, à savoir l'intrigue.

On éprouve, en lisant aujourd'hui l'ouvrage, une impression analogue, toutes proportions gardées, à celle que produit la lecture de *Don Quichotte*. Au début, il s'agit, dans les deux œuvres, de railler un ridicule ; des deux côtés, par conséquent, le héros est jeté dans des péripéties qui tout d'abord le rendent grotesque. Mais peu à peu le sérieux et la conviction des deux personnages modifient cette sensation première. On finit par les plaindre et les aimer, en voyant fleurir chez l'un l'enthousiasme chevaleresque, l'amour des grandes actions, en admirant chez l'autre la passion des vers, le goût de l'art élevé joint au plus pur désintéressement. Cervantes a su, avec une extrême finesse de tact, ménager cette transition ; mais, en ce qui regarde *la Métromanie*, on ne peut se tenir d'en vouloir un peu à Piron, en présence des lyriques élans de la fin de la pièce, d'avoir

prêté à son héros une burlesque tendresse pour une muse surannée, et de l'avoir sacrifié à un amoureux insipide qui est loin de le valoir.

C'est par l'intensité de la couleur et de la vie que *la Métromanie* nous plaît, aujourd'hui encore. Ce mérite, évidemment, n'est pas celui que l'on peut reconnaître au *Méchant*, de Gresset, qui, de même, n'est pas en poésie un artiste aussi sûr et aussi exercé que Piron. On relèverait pourtant, dans *le Méchant*, nombre de vers élégants et même exquis, celui-ci entre autres :

Ses regards ont changé mon âme en un instant.

Peu intéressante, et même, comme nous l'avons fait observer, vaguement déplaisante dans *la Métromanie*, l'intrigue, dans *le Méchant*, est à peu près nulle. En revanche, que d'esprit, de finesse ! Que de portraits agréablement dessinés ! Que de maximes de véritable et pénétrant moraliste, présentées dans une langue simple et pure ! Le sentiment même, quelquefois, s'y exprime avec une grâce discrète. En résumé, l'œuvre est remarquable. On s'explique l'accueil flatteur qu'elle reçut dans sa nouveauté, alors qu'on croyait voir dans le personnage principal une image peu bienveillante du duc de Choiseul. *Le Méchant* fut, on le sait, le second ouvrage monté pour le spectacle des *Petits Cabinets* que la marquise de Pompadour avait organisé en vue de distraire Louis XV, un peu assombri. Il n'a disparu de l'affiche de la Comédie qu'en 1835, après quatre-vingt-huit ans d'existence. A la scène, sans doute, l'ouvrage nous paraîtrait froid, mais à la lecture son attrait n'a pas diminué.

***

En dehors de l'œuvre de Marivaux et de Beaumarchais et des trois grandes pièces en vers dont nous venons d'évoquer, trop sommairement, le souvenir, il s'est produit dans tout le cours du XVIIIe siècle et antérieurement à la Révolution, un bon nombre de comédies, en prose ou en vers, fort oubliées aujourd'hui pour la plupart, mais dont le succès, très vif à l'origine, a même, dans bien des cas, été durable, et beaucoup plus qu'on ne le suppose généralement ; il faut, pour être éclairé à cet égard, avoir pris la peine, que nous nous sommes imposée, de consulter directement les registres du Théâtre-Français.

Dans une récente *Histoire de la Comédie au XVIIIe siècle*, livre estimable bien qu'incomplet, se trouve un chapitre intitulé « les Éphémères » ; il contient l'analyse de sept pièces ; deux d'entre elles sont effectivement enterrées depuis longtemps ; ce sont *les Mœurs du temps*, de Saurin, et *l'Impertinent*, de Desmahis ; encore a-t-il été question, depuis peu, de reprendre ce dernier ouvrage, bref et ingénieux. Les cinq autres pièces comprises dans les prétendus « Éphémères » ont été jouées postérieurement à 1825, si bien qu'en se reportant à la date de leur naissance et à celle de leur disparition, on constate que *l'École des bourgeois* de d'Allainval a vécu cent quarante-deux ans ; *les Dehors trompeurs* de Boissy cent un ans ; *la Coquette corrigée* de La Noue,

quatre-vingts ans ; *les Fausses Infidélités* de Barthe, quatre-vingt-deux ans, et *le Cercle* de Poinsinet, cent deux ans.

Voilà, l'on en conviendra, des « Éphémères » d'une espèce assez particulière.

Entre ces pièces, la plus ancienne, *l'Ecole des bourgeois* de d'Allainval, est peut-être celle qui, aujourd'hui encore, garde le plus de vitalité. Sa dernière reprise, à la Comédie-Française, remonte à 1870, et les amateurs n'ont pas oublié l'amusante façon dont, avec sa morgue de gentilhomme impertinent, Leroux (le marquis de Moncade), interpellait, en grasseyant, «Mam' Ab' aham». La pièce est, d'un bout à l'autre, d'un excellent sentiment comique : elle abonde en peintures plaisantes de la bourgeoisie et des gentilshommes pauvres du temps. Les personnages, à commencer par Mme Abraham, sont dessinés avec art. Cet ouvrage, de l'école des Molière, des Dancourt, des Le Sage, appartient à une série qui, au XVIIIe siècle, sera trop courte.

Effectivement, si l'on voulait compter les pièces conformes à la tradition de la comédie gaie, et qui, écrites à cette époque, ont mérité de lui survivre, l'énumération ne serait pas longue. Dans ce groupe d'œuvres comiques sans prétentions, mais relevées par une observation piquante, on pourrait placer la comédie, un peu sentimentale peut-être, classique néanmoins par le mode d'exécution, du *Consentement forcé*, de Guyot de Merville, que l'on donnait encore en 1836. L'auteur s'y était représenté lui-même enlevant de vive force le consentement de son père à son mariage avec une jeune fille sans fortune qu'il chérissait. Hélas ! cette union avait eu des suites désastreuses,

et plus tard, le pauvre auteur ne pouvait, sans fondre en larmes, relire cette production de sa jeunesse, douloureux souvenir d'illusions trop vite dissipées.

Auprès du *Consentement forcé*, nous rangerons *le Mariage secret* de Desfaucherets, composé sur une donnée du même ordre, et joué en 1786. Dans la même catégorie d'œuvres plus ou moins analogues aux anciens modèles, il serait permis de classer *le Bourru bienfaisant* de Goldoni, où l'on doit vanter le naturel du langage, la physionomie intéressante du principal personnage, la vivacité de deux ou trois scènes, mais dont l'ensemble apparaît tout à la fois comme un peu vieillot et un peu puéril; puis un autre *bourru*, d'espèce moins avenante, *l'Amant bourru* de Monvel, à la durée persistante duquel l'influence de Mlle Mars, fille de l'auteur, n'a certainement pas nui. Citons aussi *l'Anglais*, de Patrat, première épreuve des *Deux Anglais*, de Merville, représentés trente-six ans plus tard, et qu'on joue encore à l'Odéon. Puisque nous en sommes à l'Angleterre, nous n'omettrons point, malgré la notable différence de genre, *Tom Jones à Londres*, et *la Femme jalouse*, grandes comédies inhabilement versifiées de Desforges, qui durent le plus clair de leur succès à la vogue des romans d'où elles étaient tirées. Ne négligeons pas non plus, entre les comédies gaies, la *Guerre ouverte* de Dumaniant, et regrettons de ne pas rencontrer, dans la récapitulation des pièces jouées aux Français depuis 1825, une œuvre d'un des plus authentiques héritiers des Dancourt et des Regnard, Legrand. On a, ces temps derniers, repris à l'Odéon son *Aveugle clairvoyant* qui a fort peu vieilli; ce qui le prouve, c'est que,

quoique datant de 1716, il a pu être remonté avec des costumes de l'époque de la Révolution, sans que personne, à l'exception d'un petit nombre de lettrés, ait eu lieu d'en être choqué.

Mais les comédies franchement gaies, en somme, sont rares au XVIIIe siècle. A l'exemple de Destouches, de Marivaux, de Piron, plus tard de Gresset (sans toutefois atteindre à leur mérite), la plupart des écrivains qui travaillaient pour la scène se sont alors adonnés à un genre dont l'attrait principal consistait en « un déluge d'aimables riens », selon l'expression d'un critique. Ce qui distingue leurs ouvrages, ce n'est point l'étude des passions ou l'analyse des caractères, mais un dialogue en général alerte, semé de traits légers, de jolies épigrammes; Grimm disait à propos de ce théâtre : « Nos auteurs ne savent que faire des portraits et des pointes : leurs pièces pétillent d'esprit et gèlent de froid. »

Au nombre des ouvrages de cette catégorie, nous mettrons tout d'abord *les Dehors trompeurs* de Boissy. La réussite en fut extraordinaire. C'est de cette œuvre qu'un aristarque de la Restauration, Delaforest, disait, le 4 novembre 1825, que « grâce à une intrigue charmante, et à l'un des dénouements les plus heureux du théâtre, elle se soutiendrait *toujours* à la scène ». En réalité, elle en devait disparaître seize ans plus tard. A la lecture « l'homme du monde » dépeint par Boissy nous semble gauche et mal façonné. L'ouvrage d'ailleurs n'est pas dénué de mérite; il a du tour et de l'allure; il est relevé par

de fins détails et des vers bien venus, ceux-ci par exemple que débite un visiteur convié à un repas sans cérémonie :

> Je crains ces dîners-là ; j'aime la bonne chère,
> Et traite-moi plutôt en personne étrangère.

Nous signalerons en outre une particularité assez curieuse ; à l'action participe un musicien appelé Vacarmini ; ce même nom fut plus tard, dans une parodie, donné à un compositeur qui était censé représenter Rossini.

Pour les qualités et pour les défauts, *la Coquette corrigée*, de La Noue, n'est pas sans rapport avec *les Dehors trompeurs*. « Je me tiendrai trop heureux, avait dit l'acteur-auteur, au moment où le rideau allait se lever, le jour de la première, si j'ai pu parvenir à cette médiocrité louable qui trouve toujours grâce devant vous. » « Médiocrité louable »,... bien qu'un peu dur, c'était exact, mais l'auteur n'en croyait rien. La pièce contient des vers très élégamment tournés et un joli rôle féminin, un rôle du moins apte à mettre en valeur une actrice de talent, et dans lequel, à trois quarts de siècle d'intervalle, devaient briller Mlle Gaussin et Mlle Mars. C'est encore l'attrait d'un rôle de femme, outré sans doute, mais séduisant, qui explique la longévité de la grande comédie en vers d'Imbert, *le Jaloux sans amour*. Cette pièce, en son temps, parut singulièrement audacieuse, bien que, plus prudent que Palissot dans ses *Courtisanes*, Imbert eût été assez scrupuleux pour laisser la courtisane, maîtresse du mari.... à la cantonade.

Parmi les pièces appartenant à peu près à la même école et demeu-

rées au répertoire, nous mentionnerons *les Originaux*, fragment de la trilogie des *Caractères de Thalie*, de Fagan, où dernièrement encore M. Coquelin déployait tant de verve, et *Heureusement*, de Rochon de Chabannes, spirituelle saynète que Désaudras devait imiter assez lourdement dans son petit ouvrage intitulé *Minuit*.

Doit-on déplorer que, depuis le commencement du siècle, la Comédie ait renoncé à jouer les œuvres plus ou moins précieuses et alambiquées de Pont-de-Veyle, de Dorat, de Mme de Graffigny, de Demoustier, de Saint-Foix? Tout au plus, pour en finir avec ce genre où l'on avait la prétention de combiner la peinture des futilités élégantes de la vie sociale avec l'étude des subtilités du sentiment, pourrions-nous sentir quelque déplaisir en ne voyant subsister aucune comédie de Florian ; sa *Bonne Mère*, lorsqu'on la reprit il y a vingt-cinq ans, à l'Odéon, parut une œuvre délicate et gracieuse.

En revanche, il convient de féliciter le directeur actuel de la Comédie-Française, M. Claretie, d'avoir, ces temps-ci, remonté avec infiniment de soin et de goût la charmante comédie de Favart, *les Trois Sultanes*. Nous l'avons, à cause de son caractère à part, réservée pour la conclusion de cette série, ainsi que *les Rêveries renouvelées des Grecs*, du même auteur, qui sont une parodie plaisante d'*Iphigénie en Tauride*. Pour *les Trois Sultanes*, c'est l'exemple le meilleur de l'emploi au théâtre de cet orientalisme conventionnel, si en vogue dans tout le XVIIIe siècle, et auquel on dut, tour à tour, les *Lettres persanes*, *les Quatre Facardins*, certains contes de Voltaire et de Diderot, le livret de *Tarare*, sans compter beaucoup d'autres œuvres moins connues.

***

Les auteurs des pièces que nous venons de passer en revue avaient pour ambition dominante de représenter « les mœurs du temps », selon l'expression même qui sert de titre à la comédie de Saurin. Leurs ouvrages dépendaient, pour la plupart, du genre semi-sérieux, et en général l'élément sentimental n'en était pas absent. Par là elles ne diffèrent pas essentiellement du genre qui, traité par La Chaussée, fut nommé la comédie larmoyante ou le drame bourgeois.

On a souvent recherché les origines de cette sorte d'œuvres qui, sous le nom de « drames », parfois même avec la désignation plus sommaire et plus indécise de « pièces », ont joui, en notre temps, d'un succès si considérable. Des curieux ont cru découvrir une première tentative de cet ordre dans le *Scédase* de Hardy, étrange et informe échantillon de notre théâtre dans l'enfance; le sujet en est bizarre et sombre, comme ceux qu'imagina Webster; on y voit un père qui, au retour d'un voyage, apprend que ses deux filles ont été jetées dans un puits après avoir été déshonorées; le malheureux invoque en vain la justice humaine; faute de témoins du crime, il ne peut obtenir satisfaction; alors, désespéré, ne voulant pas survivre à ses enfants, il se tue.

Les œuvres de La Chaussée étaient, sans nul doute, moins poussées au noir. Ce qui distingue leur auteur, et en fait, à quelques égards, un véritable novateur, c'est que, sans qu'il aborde le genre tragique proprement dit, il est tel de ses ouvrages, en particulier *Mélanide*, d'où

le comique est résolument et complètement exclu : l'auteur aurait pu dire comme un personnage des *Comédiens* de Casimir Delavigne :

Lisez ma comédie et vous ne rirez point.

Les plaisanteries, comme on peut le supposer, ne furent pas épargnées à l'initiateur de ce genre. Legrand, dont nous avons parlé plus haut, résumait sans doute l'opinion de bien des gens quand il écrivait ces deux vers :

Le comique écrit noblement
Nous fait bâiller énormément.

Ce qui est sûr, c'est que La Chaussée a été peu choyé par la destinée. Au lendemain de la première du *Fils naturel* de M. Alexandre Dumas fils, dont la situation maîtresse, en définitive, dérive d'une scène neuve et forte de *Mélanide*, Hippolyte Rigault s'écriait : « Pauvre La Chaussée ! Que reste-t-il de lui ? Un buste au Théâtre-Français, qui ne joue plus ses pièces. Avis aux jeunes auteurs dont on fait la statue. »

En effet, les œuvres de La Chaussée sont tombées dans une telle déconsidération que pas une n'est inscrite sur notre tableau, et que son plus récent biographe, M. Lanson, se contente de réclamer humblement, pour la meilleure d'entre elles, une modeste et unique représentation. Encore est-ce sans doute se montrer trop exigeant. La *Nanine*, de Voltaire, lequel, après s'être moqué de La Chaussée, l'imita, en composant ce petit drame sentimental, a eu plus de bonheur, et fut encore jouée en 1838 avec Mlle Plessy pour interprète.

Après La Chaussée et ses comédies larmoyantes (il ne larmoyait

point, au reste, tous les jours, comme en déposent ses contes grivois), ce fut Diderot, si sobre dans la narration, qui, au théâtre, appuya jusqu'à l'abus sur cette note mélodramatique seulement effleurée dans *l'Ecole des mères*, dans *le Préjugé à la mode* et dans *Mélanide*. Rien de plus frappant à cet égard que *le Père de famille*, qui s'est soutenu à la Comédie-Française jusqu'en 1839, peut-être, comme l'a fait tout récemment observer M. Larroumet, parce que, sous l'étrange phraséologie de l'auteur, on découvre des idées justes et des situations neuves. C'est d'ailleurs après avoir lu *le Père de famille*, que Lessing louait Diderot d' « avoir rompu avec les traditions littéraires au moyen desquelles les Français endormaient l'Europe depuis si longtemps ».

Mais si l'on veut trouver, au XVIIIe siècle, la véritable forme du drame intime imaginé par La Chaussée, c'est Sedaine qui nous l'offrira, avec un ouvrage accompli, *le Philosophe sans le savoir*. C'est là que l'on rencontre l'émotion profonde, contenue, la vérité saine et le pathétique discret dans les situations, la délicatesse infinie dans l'invention des caractères, celui d'Antoine, si curieusement dessiné, et celui de Victorine, un des plus délicieux qu'il y ait au théâtre.

Au même genre se rattachent deux œuvres, non représentées depuis 1825, le *Beverlei* de Saurin, et *l'Honnête Criminel* de Fenouillot de Falbaire, dans lequel on pourrait découvrir une vague ébauche du Jean Valjean des *Misérables*, et deux pièces traduites de Kotzebue, que, depuis leur apparition, l'on n'a, pour ainsi dire, jamais cessé de jouer, sinon à la Comédie-Française, du moins à l'Odéon : *les Deux Frères* et *Misanthropie et Repentir*.

Tandis que le drame bourgeois, d'où, avec Mercier (voir *la Brouette du vinaigrier*) allait se dégager insensiblement le mélodrame, s'implantait peu à peu sur notre scène, Collé était le créateur d'un genre qui n'a guère moins fait fortune, la comédie historique. De Collé l'on ne joue plus *Dupuis et Desronais*, pièce intime assez attachante, issue d'une phrase du Sganarelle de *l'Amour médecin*, et dont l'idée devait être exploitée plus tard par Scribe dans *Geneviève ou la Jalousie paternelle;* mais on représente encore à l'Odéon (à défaut de la Comédie-Française où la dernière reprise remonte à 1828), *la Partie de chasse de Henri IV*. C'est une œuvre agréable, un peu lente au début, mais intéressante, théâtrale, et toute pleine d'une bonhomie familière non dénuée d'attrait. Collé avait tenté, il le déclara dans sa préface, de « peindre son héros en déshabillé ». C'est le même objet que devaient se proposer plus tard d'abord Dezède dans ses *Deux Pages*, où Fleury personnifiait si magistralement Frédéric II, et que Perrier interprétait encore en 1833; — puis, si l'on nous permet d'anticiper un peu, Lemercier avec son *Pinto*, joué en 1800, qui, bien que n'ayant jamais eu l'honneur d'être remonté à la Comédie, depuis soixante ans, et quoique rappelant un peu trop directement, par le tour du dialogue, la manière de Beaumarchais, n'en est pas moins une tentative très caractéristique et très heureuse. De ces noms il convient de rapprocher celui d'Alexandre Duval; ses comédies historiques, telles que *le Menuisier de Livonie, Edouard en Ecosse, la Jeunesse de Henri V*, nous semblent aujourd'hui d'une allure un peu vieillotte; elles nous font l'effet d'innocents livrets d'opéra-comique; elles ont néanmoins joui d'une vogue prolongée. Ne faut-il pas enfin com-

prendre dans la même catégorie *l'Abbé de l'Épée*, de Bouilly, œuvre dont la fortune a été faite par un rôle, très intelligemment traité, de jeune sourd-muet?

L'étude du genre, alors nouveau, de la comédie historique, nous a fait dépasser un peu, dans cet exposé, l'époque de la Révolution.

Nous reviendrons maintenant en arrière pour parler de trois écrivains qui sont dignes d'occuper une place à part : Andrieux, Collin d'Harleville et Fabre d'Églantine. Le souvenir de l'un d'entre eux évoque inévitablement celui des deux autres. Andrieux et le bon Collin furent unis par une touchante et inaltérable amitié. Quant à Fabre d'Églantine, Collin d'Harleville fut, de sa part, l'objet d'une inimitié acharnée, qui, chose assez singulière, avait une cause bien platonique : une divergence de point de vue dans la manière de comprendre et d'apprécier la nature humaine.

C'est en 1787 que fut donnée la première représentation d'une pièce qui marque une date dans l'histoire du théâtre, *les Étourdis* d'Andrieux. L'auteur devait se faire également applaudir avec *Molière et ses Amis*, *la Comédienne*, et *le Rêve du mari*. A la vérité, l'intrigue des *Étourdis* ne présente pas un intérêt très vif ; elle est renouvelée de *l'Etourdi* de Molière, et du *Deuil* d'Hauteroche ; mais par sa marche rationnelle, sensée, mesurée, par le ton juste et sans affectation du dialogue, par sa versification toujours aisée et souvent spirituelle, quoique un peu terne, par sa franche et honnête gaieté, l'œuvre marquait un

retour à la tradition classique depuis longtemps négligée, sinon totalement méconnue ; on y discernait comme un reflet et on y entendait comme un écho des *Folies amoureuses*.

Dans la même direction, mais avec un peu plus de poésie, et aussi un peu plus de cette sensibilité destinée à vieillir plus rapidement, se produisaient deux ans plus tard, *les Châteaux en Espagne*, de Collin d'Harleville, déjà connu par son *Inconstant* et son *Optimiste*. *Les Châteaux en Espagne* sont une pièce charmante quoique un peu grêle et démodée en quelques-unes de ses parties, et qui se soutient par la grâce singulière du style et par un charme *sui generis*. Presque aucun des personnages de la pièce n'est exempt d'une tendance à la rêverie, où se reflète le caractère de l'auteur qui, par sa douceur et sa bonhomie, appartient un peu à la même famille d'esprits que le naïf et insouciant La Fontaine. Sûrement, bien des morceaux extraits de cet aimable ouvrage seront longtemps encore insérés dans tous les recueils. Plus remarquable en un sens, grâce à la trouvaille du personnage de Mme Evrard, *le Vieux Célibataire*, du même, représenté en 1792, et que Samson jouait encore en 1856, n'a peut-être pas au même degré cette fleur de candeur juvénile, cette pure sérénité qui exaspéraient Fabre d'Églantine, aigri par la rancune littéraire jusqu'au point de se faire le délateur de son rival.

On ne peut s'expliquer cette antipathie farouche, forcenée, qu'en voyant quel contraste existe entre *l'Optimiste* et cette satire âcre, incorrecte, brutale, paradoxale, mais semée de véritables beautés, qui s'appelle *le Philinte de Molière*. L'un des directeurs actuels de l'Odéon, M. Marck, res-

suscita cette pièce à l'une des matinées Ballande avec un succès des plus prononcés, et, disons-le, des plus imprévus. *Le Philinte de Molière* a subsisté à la Comédie-Française jusqu'en 1859, année pendant laquelle M. Geffroy, avec son talent nerveux et puissant, incarna cinq fois ce type d'un relief si accusé. Il est plus surprenant peut-être que *l'Intrigue épistolaire*, du même écrivain, ait duré jusqu'en 1839, car, en dehors de l'acte qui se déroule dans l'atelier du peintre Fougère, et où il y a de la verve comique, cette pièce n'est qu'une imitation, d'un goût médiocre, des *Folies amoureuses* et du *Barbier*.

L'Intrigue épistolaire et *le Vieux Célibataire*, livrés au public en 1791 et en 1792, nous ont conduit au centre même de la période révolutionnaire. Ici il importe de distinguer deux classes de pièces : celles qui furent écrites à cause de la Révolution, et celles qui, sans lui rien devoir, furent simplement jouées pendant que se succédaient les événements de cette dramatique époque.

Des pièces du premier genre, aucune n'est portée sur notre tableau, et, si l'on y rencontre le nom de Laya, cet auteur y est représenté non pas par sa pièce fameuse de *l'Ami des lois*, mais par un drame intime, *Falkland*, qui demeura vingt-huit ans au répertoire, grâce à l'admirable jeu de Talma: l'on n'est pas médiocrement étonné d'y trouver un pompeux dithyrambe en l'honneur des « héros pacifiques », par opposition à ceux qui « ont d'autant plus de gloire qu'ils ont fait plus de mal à leurs semblables ». Cela ne pouvait passer pour un éloge de commande, le 25 mai 1798, un an après la campagne d'Italie, et à la veille de l'expédition d'Égypte.

***

Pas plus sur nos grandes scènes non musicales qu'à l'Opéra et à l'Opéra-Comique, la Révolution française n'eut, au moins immédiatement, un contre-coup décisif. A la suite de cette sanglante accumulation d'événements tragiques, les prédilections et les habitudes du public restèrent à peu de chose près ce qu'elles étaient auparavant. Le langage à la mode ne fut pas notablement changé. On continua sans trouble à faire étalage de cette sensibilité un peu factice, qu'on trouve parfois jusque dans les discours des plus farouches Conventionnels. Dans *Gabrielle de Vergy*, l'on applaudissait toujours, sur les lèvres de l'héroïne, cette déclaration faite à un époux que d'ailleurs elle n'aime pas :

Fayel, la bienfaisance est un besoin de l'âme.

De même on persistait à fêter, dans *l'Abbé de l'Epée*, cette exclamation de Clémence : « O céleste bienfaisance ! » Il serait cependant inexact — M. Petit de Julleville le fait justement remarquer — de soutenir que le théâtre, après la Révolution, se retrouva absolument tel qu'il était à la veille de la crise. Durant ces années convulsives, des noms nouveaux avaient peu à peu surgi, et les auteurs qui débutèrent alors, tout en s'inspirant de leurs devanciers, firent parfois preuve de qualités originales.

Nous avons indiqué plus haut à partir de quel moment l'on avait pu percevoir, chez certains auteurs de tragédies, une tendance à remon-

ter vers les sources du genre, c'est-à-dire à revenir aux sujets antiques, et à dépouiller leurs pièces de l'apparat, de la pompe décorative, mis en faveur par Voltaire et son école. Dans la comédie se produisit un mouvement analogue. On sentait le désir d'un retour à la sérieuse étude des caractères, on ne voulait plus s'amuser aux colifichets du genre recherché, d'allure un peu mesquine, dont nous avons nommé les plus célèbres spécimens. De là naquirent un certain nombre d'œuvres d'un ton plus franc et plus gai, fondées sur une observation plus nette et plus large, consacrées à une peinture plus consciencieuse des travers et des ridicules humains. Parmi les auteurs nouveaux qui obéissaient plus ou moins directement à ces exigences, nous rencontrons d'abord Pigault-Lebrun, le grand-père d'Émile Augier: quelques piécettes de lui, assez lestement troussées, entre autres *l'Amour et la Raison*, *les Rivaux d'eux-mêmes*, ont gardé leur place plus d'un demi-siècle sur l'affiche de la Comédie. Nous rencontrons aussi Mme Simons-Candeille (une comédienne devenue auteur). Sa *Belle Fermière*, écrite, dit-on, avec le concours anonyme de Vergniaud, parcourut une assez longue carrière. Ce n'est guère qu'une réédition, en style vulgaire, de *la Surprise de l'Amour*, mais le principal rôle offrait un vif attrait aux actrices douées d'un physique avantageux. Nous mentionnerons aussi en passant Dehrieu, et son invraisemblable, mais assez ingénieux *Jaloux malgré lui*, et nous insisterons un peu plus sur deux écrivains qui, pendant un assez long intervalle de temps, allaient se disputer la palme, Picard et Alexandre Duval.

C'est par *le Conteur* que s'inaugure la série des pièces de Picard

restées au répertoire au delà de 1825, et il est à noter que cette petite comédie joviale et exempte de toute allusion politique a été donnée pour la première fois quinze jours après l'exécution de Louis XVI. On voit que les plus émouvantes catastrophes de ces jours troublés n'avaient guère de répercussion au théâtre. *Le Conteur* n'est point un ouvrage méprisable, mais c'est une simple comédie d'intrigue. Plus tard, Picard devait déployer des qualités d'observateur et de moraliste, une réelle aptitude à copier sur le vif non seulement les ridicules d'un jour, mais encore certains caractères moins fugitifs, plus permanents, de la nature humaine. On doit des éloges à son *Collatéral*, et surtout à sa *Petite Ville*, qu'on reprendra sans doute encore, s'il se trouve une bonne actrice pour interpréter le personnage, très heureusement et très fermement dessiné, de Mme Guibert. Nous signalerons aussi *l'Acte de naissance*, joué fréquemment à l'Odéon, *les Marionnettes*, *les Ricochets*, *l'Alcade de Molorido*, *les Deux Philibert*, et la très agréable comédie des *Deux Ménages*, que le Théâtre-Français a conservée jusqu'aujourd'hui à son répertoire. Observons que, par une vicissitude comparable à celle que nous aurons à constater plus tard pour Casimir Delavigne et Ponsard, maintes pièces de Picard, créées à l'Odéon, n'ont passé à la Comédie-Française que pour revenir ensuite à leur premier asile.

De son vivant, Picard, non sans une exagération qui, nonobstant son talent, nous fait sourire, fut appelé « le Molière du XIXe siècle ». A l'égard de son rival en réputation, Alexandre Duval, les connaisseurs prétendaient qu'il était « peut-être le premier auteur drama-

tique dans lequel se trouvaient réunis le comique des détails et l'intérêt pathétique de la situation ». Or, c'est précisément par l'importance concédée à cet « intérêt pathétique » que Duval a plus vieilli que Picard. La mode se marque toujours plus dans l'expression de la sensibilité que dans le comique. Celui-ci est de tous les temps; la gaieté est ce qui change le moins; les ridicules ne varient guère, tandis que la sensibilité se traduit de mille façons diverses. En outre, Duval professait à l'égard du style une indifférence dont il se faisait presque gloire : « Tel est mon aveuglement en cette partie de l'art qu'on appelle le style, disait-il, que je le crois souvent une sorte d'erreur qui nuit plus dans les poèmes destinés au théâtre que les incorrections et certaines fautes de versification. » Il a été rigoureusement puni d'avoir pensé ainsi, car c'est en grande partie par la langue que ses ouvrages ont pris un air de vétusté. C'est ce qu'il est facile de voir non seulement par les comédies historiques dont nous parlions précédemment, et dont l'agrément n'est d'ailleurs pas discutable, mais encore, et davantage peut-être, par ses grandes pièces, *la Jeunesse de Richelieu*, une de celles où il a dépensé le plus de vigueur, *le Tyran domestique*, *le Chevalier d'industrie*, *la Fille d'honneur* ; si ce dernier ouvrage a duré, il le doit surtout à un rôle fort gracieux de jeune fille et à une situation pleine d'intérêt ; ces qualités ont compensé des puérilités regrettables. La dernière pièce d'Alexandre Duval qui ait figuré au répertoire... de l'Odéon est le premier ouvrage qu'il ait écrit seul, *les Héritiers*, où se rencontre la phrase devenue populaire : « Cela fera du bruit dans Landerneau. » Il est assez bizarre que

l'œuvre suprême, et, en quelque sorte, « testamentaire » de l'auteur, ait été justement *le Testament,* joué en 1836. Duval, à ce moment-là, était désenchanté, découragé. Nul littérateur ne s'était senti plus directement atteint par le mouvement romantique, et nul n'avait supporté avec moins de résignation les triomphes de la nouvelle école.

A côté de Picard et de Duval, nous placerons Étienne, écrivain spirituel, librettiste heureux. Sa destinée ressemble un peu à celle de Duval, en ce qu'après de gentils succès obtenus avec d'aimables petites pièces, telles que *la Jeune Femme colère* et *Brueys et Palaprat*, il se trouva porté au premier rang avec une grande comédie en vers, celle des *Deux Gendres*, la meilleure du temps en ce genre, bien que l'intrigue soit faible, ou, pour mieux dire, trop peu neuve, étant inspirée de celle des *Fils ingrats* de Piron.

A la comédie élevée des *Deux Gendres* devaient survivre deux petites pièces en un acte fort différemment accueillies, puisque l'une, *le Roman d'une heure*, d'Hoffman, fut sifflée, et que l'autre, *la Suite d'un bal masqué*, de Mme de Bâwr, alla aux nues. Toutes deux, avec des mérites divers, se sont fixées au répertoire de la Comédie, l'une jusqu'en 1864, l'autre jusqu'en 1869 : elles sont en quelque sorte un premier essai dans ce genre de pièces à très petit nombre de personnages, qui, plus tard, sous le nom de comédies-proverbes, devaient jouir d'une si grande vogue.

Avec les auteurs comiques de cette période que nous venons d'énumérer, il est équitable d'en nommer d'autres qui, à plus d'un

titre, ont remporté alors d'honorables succès. Chéron réussit avec son *Tartuffe de mœurs*, imité de *l'École de la médisance ;* l'ouvrage contient une situation bien établie, et plus tard Casimir Delavigne s'attira le reproche de l'avoir transportée dans son *École des vieillards*. Nous citerons aussi Vial et son *Premier Venu*, métamorphosé ensuite pour Hérold en opéra-comique ; Faur et son *Confident par hasard ;* Dieulafoy et sa petite pièce d'une donnée assez piquante, *Défiance et Malice ;* Dubois avec *Marton et Frontin*, repris pour M. Saint-Germain et Valérie aux Français en 1857, et, depuis, maintenu au répertoire de l'Odéon ; Roger et son *Avocat*, étudié d'après nature, puisque l'oncle de l'auteur était bâtonnier de l'ordre ; Crenzé de Lesser et son *Secret du ménage*, comédie en « trois » actes, où, par une disposition bien peu commune (qui se reproduira, dit-on, dans *le Pardon*, la prochaine pièce de M. Jules Lemaître), il n'y a que « trois » personnages ; Planard, auteur de *la Nièce supposée* qui ne vaut pas son livret, toujours attrayant, du *Pré aux Clercs ;* Désaugiers et son original *Hôtel garni ;* Casimir Bonjour, le premier normalien applaudi au théâtre. Cet écrivain, aujourd'hui fort ignoré, fut très apprécié en son temps pour la tendance moralisatrice de ses ouvrages, et pour sa versification, bien négligée sans doute, mais facile et spirituelle. Sa *Mère rivale* fut très bien reçue du public, ainsi que son *Mari à bonnes fortunes*, qu'on jouait encore en 1853. On peut enfin, par contraste, nommer immédiatement après lui deux auteurs sans ambition, sans vanité d'aucune sorte, deux collaborateurs de Picard, qui demeurèrent toujours fidèles à son programme, Wafflard et Fulgence, remplis de la plus franche

gaieté, et qui, avec deux comédies, *le Célibataire et l'Homme marié* et *le Voyage à Dieppe* se sont, jusqu'aujourd'hui, alternativement soutenus à la Comédie-Française et à l'Odéon.

Aucun de ces écrivains, d'humeur assez accommodante et docile, ne se targuait d'être un réformateur, bien que J. Janin ait malicieusement affirmé que Casimir Bonjour passait en son temps pour un « révolutionnaire ». Sans être au fond plus subversifs, d'autres affichaient plus d'audace; ils montraient, avec plus de personnalité, un certain désir, qui d'ailleurs n'avait rien d'excessif ni d'illégitime, de sortir de l'ornière; tel était Lemercier, dont nous avons déjà parlé, et qui, par une singularité que l'on a maintes fois relevée, se posa plus tard en irréconciliable adversaire des romantiques; tel encore Lebrun, auteur de *Marie Stuart*, jouée en 1820; c'était l'une de ses premières pièces; ce fut son plus durable succès. L'œuvre avait une véritable valeur; elle présentait des hardiesses, d'ailleurs bien relatives. Quelques-unes d'entre elles ont été plaisamment rappelées par M. A. Dumas lorsque, en 1873, il succéda, dans l'Académie, à l'auteur, mort à quatre-vingt-huit ans. L'ouvrage renfermait ces deux vers :

Prends ce don, ce mouchoir, ce gage de tendresse
Que pour toi, de ses mains, a brodé ta maîtresse.

Des murmures ayant souligné ce distique, à cause du mot « mouchoir » jugé trop bas, on le rectifia de la façon suivante :

Prends ce don, ce *tissu*, ce gage de tendresse
Qu'a pour toi de ses mains *embelli* ta maîtresse.

Pendant que l'on était en veine de concessions, l'on avait écarté aussi le mot *brodé*, mot plébéien, mot de métier, pour lui substituer un terme plus vague, moins bourgeoisement précis, plus général. Le public, alors comme aujourd'hui, avait sa part dans les défauts des auteurs. On était choqué d'un mot vulgaire ; on ne s'étonne plus d'un mot grossier.

C'est pareillement parmi les auteurs de transition qu'il convient de ranger Soumet. Par sa tragédie fort estimable de *Clytemnestre*, l'auteur fut exposé, comme l'avait été Lebrun, au soupçon de témérité. Il avait, enjambant l'hémistiche, écrit ce vers :

Quelle hospitalité funeste je te rends !

Sur le conseil d'amis, effrayés d'un tel excès, il modifia ainsi son texte :

Quelle hospitalité, Pylade, je te rends !

Théophile Gautier a bien caractérisé Soumet en le définissant un écrivain « venu trop tard pour être classique, trop tôt pour être romantique ». Ici encore, mais à un rang supérieur, il faut mettre Casimir Delavigne. Pour son début au théâtre, il donna à l'Odéon *les*

Vêpres siciliennes en 1819, c'est-à-dire à un instant où les sentiments politiques étaient encore fortement surexcités. *Les Vêpres* remportèrent un triomphe. La tirade de Montfort, en particulier, était acclamée frénétiquement :

O France, ô ma patrie
. . . . . .
Fais que ces étrangers admirent ta vengeance ;
Ne les imite pas, il est plus glorieux
De tomber comme nous que de vaincre comme eux.

L'année suivante, Casimir Delavigne, dans ses *Comédiens*, se moquait des acteurs du Théâtre-Français qui avaient refusé *les Vêpres siciliennes*. Le Théâtre-Français, au reste, ne lui tint pas rigueur pour ses railleries, puisque *les Comédiens*, de 1832 à 1857, ont fait partie de son répertoire. *Le Paria*, originairement monté à l'Odéon, n'émigra pas à la rue de Richelieu, mais c'est aux Français que Delavigne devait donner en 1823 *l'École des vieillards*, sa meilleure œuvre à notre avis. Pour traiter le genre tempéré dans lequel elle est conçue, Casimir Delavigne avait toutes sortes de qualités précieuses, le goût, l'esprit, la dextérité scénique, le tact et la noblesse dans l'expression des sentiments. Ce qui lui manquait, c'était ce que l'on nomme aujourd'hui l' « envolée » ou le « panache », que l'on réclame dans la tragédie ou le drame proprement dit. Voilà pourquoi ses essais les mieux venus en ce genre, son *Louis XI*, son *Marino Faliero*, ses *Enfants d'Edouard* nous choquent toujours par leur apparence trop raisonnable et terre à terre ; ce n'était point, en son temps, ce que l'on y prisait

le moins. Mais nécessairement cette faiblesse de son talent ne se fait point sentir dans *l'École des vieillards,* pièce véritablement remarquable par sa nouveauté et même sa hardiesse, et à laquelle l'auteur aurait pu donner pour épigraphe ce vers d'une comédie oubliée d'Alexandre Duval, *les Tuteurs vengés* :

J'ai vengé les vieillards outragés trop longtemps.

Le « vieillard vengé », dans l'ouvrage de Delavigne, était représenté par Talma, qui, raconte M. Legouvé dans ses *Souvenirs*, jouait son rôle « au naturel ». La jeune femme de ce vieux mari, c'était Mlle Mars. En dépit du discrédit où quelques critiques ont aujourd'hui tenté de faire tomber Casimir Delavigne, on joue encore *l'École des vieillards*, au moins à l'Odéon, et elle demeure l'une des meilleures comédies en vers, — sinon la meilleure, — que l'on ait écrites depuis le commencement du siècle.

Une grande comédie en vers ! Voilà assurément ce qui ne fut jamais dans les visées, pas plus que dans les moyens de Scribe, dont le premier succès marqué aux Français, *Valérie*, précéda d'une année la victoire de Casimir Delavigne. Scribe, qu'on place actuellement parmi les modérés, les timides, et même les réactionnaires, apportait à la scène, lui aussi, à sa manière, un élément nouveau. Sans parler de ses livrets d'opéra et d'opéra-comique, genre dans lequel il déploya beaucoup d'invention et créa des modèles originaux, il a une façon personnelle de comprendre et de traiter le théâtre. Il a la fécondité, le mouvement, l'aisance ; il n'est ni ennuyeux, ni affecté,

et c'est par là sans doute que, malgré son français douteux, il a pu plaire à des raffinés et des délicats tels que Stendhal et J.-J. Weiss. Il sait provoquer et suspendre l'intérêt : il excelle dans la composition, dans cet « art de préparer » qui, d'après un éminent critique contemporain, est capital pour l'écrivain dramatique ; son observation, si elle n'est pas très profonde, est presque toujours judicieuse ; parfois même elle n'est pas dénuée de finesse ; il a de l'esprit et le don du dialogue, comme le prouvent certaines scènes, presque brillantes, de *la Camaraderie*. Ce qu'on peut lui reprocher, c'est le caractère de son style, trop souvent impropre ou banal, l'abus des situations et des personnages conventionnels, le recours trop fréquent à ces procédés techniques que l'on appelle irrespectueusement des ficelles. Rebelle au lyrisme, essentiellement prosaïque et bourgeois, Scribe devint de bonne heure la bête noire des romantiques. Mais l'emploi de cette dénomination de « romantiques » nous amène tout naturellement à la troisième partie de notre travail, à l'époque dont le début va être précisément signalé par l'irruption singulièrement tumultueuse et bruyante de la nouvelle école.

CHAPITRE III

LA PÉRIODE ROMANTIQUE

Nous sortirions du cadre que nous nous sommes tracé, en exposant longuement les origines, fort obscures, du Romantisme, et en étudiant, d'une façon détaillée, les caractères et le développement de cette révolution intellectuelle et artistique. L'entreprise serait, d'ailleurs, des plus aventureuses et des plus malaisées ; beaucoup l'ont tentée courageusement, sans réussir à résoudre les questions complexes qu'un tel sujet soulève. Comment, tout d'abord, définir avec quelque exactitude ce terme même de « romantique », vague et indécis — dont Rousseau, l'un des premiers, se servit dans un sens indéterminé, pour qualifier les rives, agrestes et sauvages, du lac de Bienne ; — auquel Musset, dans un opuscule satirique, attribuait d'une manière plaisante toutes sortes de significations plus ou moins mystérieuses ; — et que Victor Hugo récusait, en déclarant, dans la dernière partie de sa vie, qu'il ne l'avait jamais employé ?

Il ne faut pas oublier, en outre, que la littérature (à plus forte raison le théâtre, simple partie de la littérature) n'est pas seule en

cause. Lors de l'éclosion et de l'effervescence de ce que, faute d'un mot plus juste et mieux fait, l'on nomme le Romantisme, il y eut, pour tous les arts indistinctement, une période de lutte, d'affranchissement et de transformation, de passion poussée jusqu'à l'enivrement et à la fièvre. Là est le trait commun par lequel se ressemblent des œuvres, d'ailleurs foncièrement dissemblables quant à la conception et aux procédés d'exécution. L'état d'esprit d'un Delacroix (sa correspondance et son journal le démontrent jusqu'à l'évidence) différait sensiblement de celui de Hugo; l'on en peut dire autant de Meyerbeer; cela n'empêcha point la critique et le public de classer, au même titre que *Cromwell* ou *Hernani*, parmi les ouvrages romantiques, *la Barque de Dante* et *Robert le Diable*.

De plus — et ce deuxième point a peut-être plus d'importance encore — on a, comme nous l'avons fait nous-même au cours de nos précédents écrits, constamment utilisé ce terme de romantique, en lui assignant, pour ainsi dire, une simple valeur chronologique: dans cette acception, la plus générale et la moins controversée, l'ère romantique commence vers la fin du règne de Louis XVIII, pour se terminer quelques années avant la Révolution de 1848. L'époque romantique, ainsi comprise, embrasse un certain nombre d'œuvres de tendances et d'aspects fort variés. Mais en usant d'une telle expression, sans trop raffiner sur sa portée, on se donne un moyen commode d'assembler et d'encadrer les faits, en même temps que l'on rappelle, d'une façon aussitôt intelligible, un des moments les plus brillants de notre histoire littéraire et esthétique. Effectivement, ce fut en

quelque sorte un printemps magnifique, une saison de sève et de « renouveau » : jamais il n'y eut dans les cerveaux et dans les cœurs plus d'ardeur, plus d'enthousiasme, plus de désintéressement et de foi sincère. Alors, dans tous les arts, on cultiva tous les genres, sinon avec une égale supériorité, du moins avec un zèle et une conviction au-dessus de tout éloge. Peu importe que tant d'efforts généreux n'aient pas tous, au même degré, été favorisés par la destinée ; l'ensemble, vu d'un œil impartial, commande la déférence et l'estime.

C'est donc discrètement, et non sans de prudentes précautions, que, nous confinant dans les limites relativement étroites de l'histoire du théâtre, nous traiterons le présent chapitre. L'élaboration romantique se fit tout à la fois par la critique et par les œuvres, par la discussion, souvent confuse, des doctrines, et par la production des ouvrages qui étaient, en quelque sorte, l'application, la mise en pratique du programme nouveau. Dans les articles, dans les préfaces, on se référait au système dramatique de Diderot et à ses doctrines émancipatrices, au fameux manifeste de Mercier annonçant, « qu'avant trente ans le drame l'emporterait sur tout le reste », aux livres de Mme de Staël initiant la France à l'art germanique des Gœthe, des Schiller, des Lessing, et même des Werner. On invoquait l'autorité de Chateaubriand qui, avec *René*, reprenait cette tradition de *Werther* (issu lui-même de Saint-Preux), d'où devaient sortir ensuite les Didier, les Antony, les Chatterton. En outre, « restaurateur de la cathédrale gothique », selon le mot d'un de ses apologistes, Chateaubriand avait préparé ce culte du Moyen-Age, devenu l'une des caractéristiques de toute une généra-

tion d'écrivains. D'autre part, nous avons indiqué quelles étapes, dans l'acheminement vers le drame, avaient été franchies par Voltaire, La Chaussée, Lemercier, etc. C'était la même tendance, mais plus nettement accentuée, qui se révélait chez Casimir Delavigne, présenté alors comme un novateur dangereux par Étienne-Jean Delécluze; chez Soumet, chez Ancelot, et chez ce vicomte d'Arlincourt, si fréquemment ridiculisé ; une production de ce dernier, un certain *Siège de Paris*, donné le 7 avril 1826, fut, à sa seconde représentation, allégé de « quelques vers par trop romantiques », à ce que nous apprend l'*Almanach des spectacles* du temps.

Nous venons de nommer Voltaire parmi les précurseurs de l'école nouvelle, et, en effet, il n'est presque aucune des innovations et des acquisitions que nous avons notées chez lui, qui n'ait été citée plus tard comme appartenant, d'une façon spéciale, au théâtre romantique. Qui ne voit cependant l'énorme différence ? Combien Victor Hugo s'écarte de Voltaire par l'outrance avec laquelle il met en œuvre les éléments d'intérêt déjà chers à son prédécesseur ! Ainsi ce goût que témoignait l'auteur de *Zaïre* pour les épisodes émouvants, violents même, devient, chez Victor Hugo, une passion envahissante, une sorte d'idée fixe à quoi tout le reste est sacrifié. Inutile d'alléguer, tant ils sont connus, les exemples de péripéties brutales, d'intrigues compliquées jusqu'à l'étrangeté dans lesquelles il semble qu'il s'agisse d'ébranler fortement les nerfs des spectateurs plutôt que de remuer leurs âmes. A l'égard des terreurs qui peuvent dériver de la mise en scène, qu'est-ce que les imaginations les plus risquées de Vol-

taire, en comparaison du lugubre et formidable appareil des cercueils et des moines chantant le *Dies iræ*, au dernier acte de *Lucrèce Borgia?* Il en faut dire autant de la couleur locale, rudimentaire chez Voltaire, poussée jusqu'à l'extrême, jusqu'à l'abus, chez les dramaturges romantiques. En ce sens même, ils ne sont pas toujours exempts de puérilité, accordant une importance démesurée à des détails insignifiants, au détriment de la « couleur » authentique. Enfin la personnalité du poète, parfois déjà trop apparente chez Voltaire, déborde ici, et se substitue constamment à celle du héros de l'action.

Aussi bien, les différences entre l'ancien et le nouveau jeu ne se bornent pas à celles que nous venons d'énumérer. La jeune école brise absolument le cadre, naguère encore si rigide, de la vieille tragédie: elle s'affranchit de toutes les règles gênantes, restrictives, d'une observance pénible, au risque d'abandonner ou de méconnaître cette mesure, ce goût, ce tact, qu'un Corneille ou un Racine savaient concilier même avec l'élan du génie et les caprices de l'inspiration. Dans le style, pareillement, le drame romantique refuse de s'imposer les tempéraments jadis en honneur : il ne redoute ni l'emphase, ni le luxe des antithèses, ni l'excès de certains développements conduits parfois bien au delà de toute proportion raisonnable. A côté de précieuses richesses, on prodigua le clinquant des ornements parasites. On se plut notamment à ces monologues, ne faisant point corps avec l'action, sorte « d'airs de bravoure » où l'auteur se livre, par la bouche d'un personnage, qui n'est que son porte-parole, à une dissertation, parfois

du reste fort belle, comme l'est, par exemple, la méditation, de philosophe et d'historien, de Don Carlos, au quatrième acte d'*Hernani*.

D'un autre côté, à un théâtre épuisé, languissant, réduit, entre les mains d'imitateurs pâles et froids, à une sorte d'anémie qui compromettait sa vie même, le romantisme rendit la vigueur et la santé ; il y réintroduisit des éléments qui étaient en voie de disparaître entièrement, l'imagination, l'invention, la fantaisie. Il y joignit le sentiment, jusque-là absent, de la nature. De même, à l'égard du langage et de la versification, il marqua un progrès des plus méritoires, sinon sur la tragédie toujours jeune de Corneille et de Racine, du moins sur la « vieille tragédie », celle qui, comme disait plaisamment Gautier, ne remonte pas au delà de Voltaire. Le vers dramatique fut désormais coloré, vibrant, armé de rimes riches et sonores, à la fois souple et nerveux, excellemment malléable, et se prêtant aux coupes les plus ingénieuses et les plus hardies. A ce point de vue, certaines pages de Victor Hugo, par l'ampleur et le souffle, la science du rythme, la majesté du mouvement, la solide beauté de la forme, sont, en dehors de toutes contestations de secte, de purs chefs-d'œuvre, qui devaient éclipser totalement ce qu'avaient fait depuis un demi-siècle ses devanciers, et rendre fort ardue la tâche de ses successeurs.

Bien entendu, tout ce que nous avons dit jusqu'ici de la nouvelle école s'applique à Victor Hugo plus spécialement qu'à tout autre. D'ailleurs, c'est lui, « toujours lui, lui partout », selon l'expression qu'il employait pour un autre, que nous retrouvons alors, lui qui fut vraiment l'âme du Romantisme, auquel il resta attaché jusqu'au bout

de sa merveilleuse carrière. Que l'on rapproche, en effet, *Hernani* et *Marion Delorme* de *Torquemada* ou des *Deux Jumeaux*, pièce inachevée qui figure dans les œuvres posthumes, la dissemblance est peu considérable. Jusqu'à la fin, Victor Hugo est demeuré fidèle à sa bannière et à sa devise, se moquant des critiques, défiant la contradiction, dédaigneux de ses détracteurs, assistant sans trouble à l'évolution nouvelle qui succédait à celle dont il avait été le promoteur, tout prêt, avec la sérénité de l'homme sûr de son fait, à proclamer ceci : « Ce que vous qualifiez de défaut, je l'appelle une richesse » ; persévérant, opiniâtre, impénitent ; pouvant dire, en un mot, aussi bien à propos des romantiques que des antagonistes irréconciliables de l'Empire :

Et s'il n'en reste qu'un, je serai celui-là !

Victor Hugo a été l'initiateur, « le Père » comme l'a nommé Banville dans une jolie ballade; mais si l'on s'en rapporte seulement à l'ordre des dates, la première pièce de théâtre procédant indubitablement du nouveau programme est le *Henri III* de Dumas, qui parut sur la scène le 10 février 1829 ; *Hernani* ne devait être joué qu'une année plus tard presque jour pour jour, le 25 février 1830. Toutefois, l'impulsion, en réalité, avait été donnée par Victor Hugo dès 1827, et, chose digne de remarque, par un drame non joué et injouable, *Cromwell*, dont la préface restée célèbre avait eu un retentissement extraordinaire.

Il est toujours délicat, nous l'avons dit en notre avant-propos et nous aurons fréquemment l'occasion de le redire, d'assigner aux œuvres contemporaines la place qu'elles doivent occuper irrévocablement dans l'histoire littéraire. Néanmoins, il semble bien certain, à l'heure où nous écrivons, que le théâtre de Victor Hugo n'est pas, dans l'ensemble de son œuvre, la partie la plus durable, ni celle qui, pour la postérité, lui peut assurer le rang le plus élevé. En lui le poète lyrique paraît l'emporter de beaucoup sur le poète dramatique, avec lequel il se confond trop ordinairement. Mais ici encore on nous permettra de comparer la destinée de Victor Hugo à celle de Voltaire : bien que tous deux aient cultivé d'autres genres avec une supériorité plus décisive, le théâtre a contribué plus que tout le reste à la réputation de l'un et de l'autre. Comme Voltaire, Hugo s'est servi de la forme dramatique pour répandre dans les masses son nom et ses idées ; par *Hernani* et *Ruy Blas*, il a certainement gagné une popularité, que ne lui auraient value ni *les Orientales*, ni *les Contemplations*, ni *la Légende des siècles*.

Seulement, c'est par des motifs différents que l'un et l'autre furent amenés à s'adonner à la poésie dramatique. Voltaire y fut conduit par son ambition de s'illustrer dans tous les genres, depuis l'épopée jusqu'à l'épigramme, depuis l'histoire jusqu'à la facétie. Victor Hugo, dans la préface de *Cromwell*, explique son désir d'aborder la scène par cette considération, fort contestable, que, succédant à la poésie lyrique et à la poésie épique, la poésie dramatique, le drame, « est le caractère propre de la troisième époque de poésie, de la littérature

actuelle ». Débarrassant d'ailleurs ce genre de tous les *impedimenta* qui empêtraient, selon lui, la tragédie classique, Victor Hugo ajoute : « Il n'y a d'autres règles que les lois générales de la nature, qui planent sur l'art tout entier, et ces lois spéciales qui, pour chaque composition, résultent des conditions d'exécution propres à chaque sujet. »

Or, il faut bien le reconnaître, et la démonstration a été faite à satiété, c'est précisément par l'absence de vérité naturelle, de conformité avec la vie, d'exactitude psychologique, que pèche le théâtre de Victor Hugo. Il ne nous offre guère que des caractères exceptionnels, présentés, il est vrai, avec un relief extraordinaire. Est-il nécessaire de rappeler d'autres défectuosités maintes fois signalées, l'invraisemblance, le goût du bizarre, la monotonie des situations et des procédés scéniques, la fatalité presque invariablement incarnée, au dernier acte, en un personnage quelconque, Ruy Gomez, le Cardinal, don Salluste, Guanhumara ? Ces défauts, mal dissimulés sous le voile d'une poésie étincelante, sont ce qui explique comment une portion de ce théâtre n'a eu qu'une existence relativement bornée. Ce qui lui assure encore de l'attrait, et le garantit, en une certaine mesure, contre les retours d'opinion, c'est la forme. Nous ne parlons point ici des pièces en prose, dont le style s'est assez promptement démodé, mais des pièces en vers, pourvues de tant de beautés indiscutables, et où se manifestent avec une intensité si particulière les dons du plus merveilleux assembleur de rimes qu'ait connu notre langue. Aussi ce sont les pièces en vers qui ont opposé au temps le plus de résistance ; ce sont des pièces en vers, *Hernani* et

Ruy Blas, qui sont encore jouées, et accueillies avec une faveur persistante, à la Comédie-Française.

Hernani! Quel souvenir que celui de la première de ce drame prédestiné! On a, en mainte occasion, conté les incidents tumultueux de cette « bataille », comme on l'a appelée, dont les rares survivants ne peuvent parler encore sans émotion. En cette mémorable soirée, on mettait, en chaque camp, autant de parti pris à exalter ou à censurer tout, indistinctement, dans l'œuvre nouvelle. L'on ne se rendait pas toujours compte de ce que l'on entendait, et c'est ainsi que le légendaire « vieil as de pique », que l'on crut saisir au lieu de « vieillard stupide», fut l'objet, ici de réclamations bruyantes, et là, d'applaudissements enthousiastes. L'histoire ne dit pas si les opposants avaient un chef, mais celui des adhérents n'était autre que Théophile Gautier, à la figure pâle « impassible », encadrée de cheveux longs, et affublé d'un costume qui procédait de la même esthétique que la pièce elle-même, étalant un gilet d'un rouge flamboyant, qui éclatait comme une fanfare sur le gris tendre d'un pantalon traversé d'une bande de velours noir.

On n'attend pas de nous une analyse développée des divers drames de Victor Hugo représentés à la Comédie-Française. D'ailleurs, si, à la réserve d'*Hernani* et de *Ruy Blas*, ils ont cessé d'être joués, ils sont, par la lecture, présents à toutes les mémoires. En suivant l'ordre chronologique, nous rappellerons donc simplement *le Roi s'amuse*, donné une seule fois le 22 novembre 1832, interdit le lendemain, et dont la seconde n'eut lieu, avec un succès douteux, que cinquante ans

plus tard. Ensuite vint *Angelo*, joué pour la première fois le 28 avril 1835, avec Mme Dorval dans le rôle de Catarina, qui semblait écrit pour Mlle Mars, et Mlle Mars dans le rôle de la Tisbe, qu'on aurait cru composé pour Mme Dorval; *Angelo*, qui, après soixante-trois représentations réparties entre sept années, devait, en 1850 et 1851, durant dix-neuf soirées, être galvanisé grâce à Rachel, une Tisbe incomparable. En 1838, apparut, sur l'affiche des Français, *Marion Delorme*, créée à la Porte-Saint-Martin, et montée « par autorité de justice » à la Comédie, où elle fournit trois séries de représentations assez espacées : vingt-sept de 1838 à 1841, trente-deux de 1847 à 1853, soixante en 1873 et 1874. Ultérieurement, deux représentations fragmentaires ont été données en 1885. Après *Marion Delorme*, cinq années s'écoulèrent avant que se produisît sur la scène une nouvelle œuvre de Victor Hugo, *les Burgraves* (7 mars 1843), et c'est seulement en 1879 que *Ruy Blas*, joué originairement à la Renaissance (salle Ventadour), devait faire, à la salle de la rue de Richelieu, une triomphale entrée. En somme, aux Français, de 1830 à 1895, Victor Hugo, avec six ouvrages, a été joué neuf cent quatre-vingt-quinze fois. Dans ce total, *Hernani* compte pour quatre cent soixante-quatorze soirées, dont quatre-vingt-six lors de la reprise « sensationnelle » qui, après une longue prohibition du théâtre entier de Victor Hugo, eut lieu sous le second empire, en 1867, au moment de l'Exposition, avec M. Delaunay dans le rôle d'Hernani. Quant à *Ruy Blas*, il a été donné deux cent trente-quatre fois. *Les Burgraves* arrivent tout à la fin de la liste, avec le chiffre assez maigre de trente-trois représentations.

Ce sont justement *les Burgraves* qui, en 1843, marquèrent le terme de ce qu'on pourrait nommer la période militante du Romantisme. La première représentation fut, au théâtre, le suprême combat pour lequel se groupèrent les amis et les adversaires. Ces derniers l'emportèrent définitivement. Après *les Burgraves*, nous rencontrons encore, soit à la Comédie-Française, soit sur d'autres scènes, même à une époque immédiatement voisine de la nôtre, des œuvres plus ou moins teintées de Romantisme, et d'un Romantisme plus ou moins foncé; mais c'en est fait dorénavant du Romantisme pur, intégral, sans concessions, sans réticences, tel, en un mot, que l'avait conçu et décrété Victor Hugo.

***

Du reste, dès 1843, le Romantisme « à tous crins » était déjà abandonné par les quelques auteurs dramatiques qui, en compagnie de Hugo, avaient fondé ou propagé les nouvelles croyances. Antérieurement, au surplus, c'était surtout hors de la Comédie que, de la part de ces écrivains, s'étaient produites, à cet égard, les tentatives importantes et significatives. Aux Français, le chiffre des œuvres vraiment émanées et pénétrées de l'esprit romantique est extrêmement restreint. On ne pourrait guère mentionner que *Henri III*, puis *Clotilde*, et, dans une note très différente, *Chatterton*. Mais, en 1843, qu'était-il advenu de Dumas et de Vigny? D'après l'expression de Théophile Gautier, Dumas, depuis quatre années, avait « lavé avec l'eau de rose de *Mademoiselle*

de Belle-Isle les boucheries de *la Tour de Nesle* ». Vigny ne devait plus écrire pour le théâtre. Quant à Frédéric Soulié, il était un des fournisseurs des scènes du boulevard, où il était destiné à se faire une place à part dans la dynastie qui va de Pixérécourt à M. d'Ennery. Lorsqu'il travaillait encore pour la Comédie-Française, il capitulait, atténuait sa manière, et, dans *une Aventure sous Charles IX*, renonçait aux violences et aux exagérations de *Clotilde*.

Tous nos lecteurs ont pu voir aux Français, où, depuis 1889, il a été joué cent cinquante-quatre fois, *Henri III et sa Cour*..... « *Et sa Cour* ». on a le tort de supprimer trop volontiers (c'est pour abréger que nous-même, ici, nous l'avons fait quelquefois) cette seconde partie du titre, pourtant très physionomique, et qui concourt à déterminer le sujet, ainsi que le genre historique et pittoresque de l'ouvrage. En quoi consistaient, pour les spectateurs de 1829, l'originalité et l'attrait de ce drame? Sans doute, pour une partie, dans le drame lui-même, rapide et « empoignant », combiné d'après une tactique alors inconnue, écrit dans une langue d'un tour particulier auquel on n'était pas accoutumé, enrichi par de nombreux et intéressants épisodes que Dumas avait familièrement glanés un peu partout. Mais on peut soutenir que tout cela n'eut, pour décider du succès, qu'une efficacité secondaire. La principale séduction pour le public, dans les dispositions où il était alors, ce fut l'essai de reconstitution d'un passé plein de couleur, le tableau de cette cour élégante et raffinée, qui était annoncé. comme nous venons de le faire remarquer, dans le titre lui-même, la peinture de personnages appartenant à nos annales, et,

porteurs de grands noms à la fois sonores et décoratifs. l'appareil de la mise en scène, ce laboratoire d'alchimie. ce canapé sur lequel est couchée nonchalamment la Duchesse, ces portes secrètes, ce luxe de figuration, ce mouvement presque continu sur la scène. En résumé, le succès de *Henri III* fut, en partie, un succès de surprise. Le public fut étonné autant qu'il fut ému. L'œuvre, au reste, en dépit de défauts considérables, a de la valeur ; elle présente ce prestige indéfinissable de la jeunesse qui contribua pour une part (que l'on nous pardonne ce rapprochement) à la fortune du *Cid* et d'*Andromaque*, et qui, de notre temps, ne nuit pas, assurément, à la durée de *Hernani*.

Il est assez piquant d'observer que *Henri III* est le seul drame vraiment romantique que Dumas ait fourni au Théâtre-Français. où, plus tard, à l'exemple de Scribe, il marqua magistralement sa place par un retour à cette comédie historique dont Alexandre Duval, après Collé, avait donné des spécimens bien venus. Seulement Dumas traita ce genre avec plus de verve, de puissance, de vivacité et d'esprit. A ce point de vue, *Mademoiselle de Belle-Isle*, *un Mariage sous Louis XV*, et *les Demoiselles de Saint-Cyr* forment une trilogie des plus séduisantes, qui a facilement survécu à des ouvrages plus ambitieux du même auteur, *Lorenzino*, *Caligula*, et même *Charles VII chez ses grands vassaux*, joué d'abord à l'Odéon, repris avec quelque réussite à la Comédie, pour revenir ensuite à son point de départ. N'omettons pas, dans l'énumération des succès d'Alexandre Dumas aux Français, trois petites pièces dont les deux premières, *le Mari de la veuve* et *Romulus*, furent créées

sur cette scène, et dont la troisième, *l'Invitation à la valse*, y a été récemment introduite.

Henri III, avons-nous dit, est, parmi les drames romantiques de Dumas, le seul qui ait été destiné par l'écrivain à la Comédie-Française; ce fut au boulevard ou à l'Odéon qu'il donna *la Tour de Nesle* et *Richard Darlington*, ainsi qu'*Antony*, *Angèle*, *Teresa*, grands drames intimes et modernes, tout imprégnés du « byronisme » alors à la mode.

Ce qui domine dans ces dernières pièces, c'est une sorte d'esprit de révolte contre les lois et les conventions sociales, une espèce de défi à la morale traditionnelle, le tout exprimé en un style véhément, « échevelé ». Ce genre, à la Comédie-Française, n'est guère représenté que par la *Clotilde*, précitée, de Frédéric Soulié. Par « cette rage de déclamation qu'il a contre tout ce qui est quelque chose », pour emprunter la formule d'un des personnages de la pièce, le protagoniste de cette composition bizarre, à la fois invraisemblable et non dépourvue d'intérêt, est un peu cousin des Didier et des Antony, parents eux-mêmes d'Obermann et de toute la descendance de Jean-Jacques. Mais ceux que nous venons de nommer sont surtout des rêveurs, tandis que le héros de *Clotilde* est l'un des premiers exemplaires d'un type qui devait prospérer sur le théâtre moderne, celui du mécontent agressif, de l'ambitieux sans scrupules, n'hésitant même pas devant un crime, voulant à tout prix faire sa trouée, conformément aux règles de ce qu'on nomme aujourd'hui, par allusion à l'une des lois déterminées par Darwin, le *struggle for life*, la lutte pour la vie.

Bien différente est la figure, timide, tendre et chaste, tracée par Vigny dans son *Chatterton*. Là se révèle la nature fine, aristocratique, pudique en quelque sorte, de ce poète qu'un certain nombre de fervents entourent d'une véritable piété. Son Chatterton est un personnage presque purement imaginaire, et ne ressemble guère au Chatterton authentique, mais qu'importe? En ce genre, a-t-on dit, du moment qu'un certain effet voulu est produit, tout est admissible et excusable, même l'« à-peu-près », même le « contresens ». Dans la pièce de Vigny, nous sommes heurtés, çà et là, par une certaine solennité emphatique, par une exécution parfois naïve jusqu'à la gaucherie. Mais ces inconvénients sont, dans une certaine mesure, compensés par un charme subtil, profond; le « jour mystique » qui, d'après Sainte-Beuve, tombe, on ne sait d'où, sur les personnages de Cinq-Mars, est aussi celui qui baigne les figures de *Chatterton*. C'est une heureuse création que cette délicieuse Kitty Bell, à laquelle, au début, Mme Dorval prêta tant de grâce et de coloris, et que, quarante-deux ans plus tard, Mme Broisat sut faire revivre avec un talent consommé. A l'origine, le succès fut retentissant, mais moins prolongé et moins fructueux qu'on ne le croit d'ordinaire. Le chiffre de quarante-deux représentations ne fut pas excédé. A la dernière reprise, *Chatterton* ne se maintint que pendant onze soirées. L'esprit public s'était renouvelé depuis les jours où l'œuvre avait été conçue. Les goûts s'étaient modifiés : le charme était rompu.

***

Nous venons de voir, par l'exemple d'une œuvre infiniment distinguée, combien il est difficile de durer au théâtre. Il n'est point, dans l'art littéraire, de genre plus mobile, plus décevant. Parmi les œuvres contemporaines de *Chatterton*, nombreuses sont celles qui ont succombé, et dont le nom, naguère sonore, n'éveille plus aucun écho. L'oubli a d'ailleurs impartialement absorbé, auprès de maint ouvrage imprégné de l'esprit romantique, maintes pièces taillées alors, nonobstant le Romantisme régnant, sur le modèle traditionnel; car il est à remarquer que, dans ces années signalées par une si active fermentation intellectuelle, beaucoup d'écrivains, étrangers aux ivresses et aux écarts de ce fanatisme, s'étaient inspirés, en leurs travaux, de la sage et conciliante profession de foi du *Globe :* « Liberté et respect du goût national ». Quelques-uns avaient adopté, dans leurs compositions, un ton et un style fort opposés à ceux qui prévalaient dans les essais de la nouvelle école. Souvent le succès de ces « conservateurs » balança ou même effaça celui des « radicaux ». Un seul genre, décidément trop arriéré, bien que défendu avec acharnement par ses fidèles, celui de la tragédie selon la formule des écrivains de l'époque impériale, parut irrémissiblement compromis. Vainement

de Jouy tenta, dans son *Bélisaire*, comme procédé de rajeunissement, de faire vibrer la corde patriotique, à l'aide de vers tels que celui-ci :

Nos drapeaux malheureux n'en sont que plus sacrés.

Vainement Draparnaud, sans doute pour prouver la souplesse et les ressources de cet instrument suranné, eut l'idée, qui aujourd'hui nous semble incongrue, de donner, avec sa *Clémence de David*, une « tragédie de circonstance » ; vainement Delaville, par son *Charles VI*, fournit à Talma son dernier triomphe, et vainement aussi Pichat réussit à maintenir son *Léonidas* pendant cinq ans au répertoire. Les tragédies avaient beau se multiplier avec une fertilité extraordinaire (on n'en joua pas moins de six nouvelles au Théâtre-Français dans la seule année 1825), aucune d'entre elles ne devait laisser une trace profonde, un souvenir vivace. La série fut close le 13 septembre 1830 — le fait mérite d'être constaté, — par un certain *Junius Brutus*, dont l'auteur, Andrieux, avait, on s'en souvient, précisément inauguré sa carrière dramatique, un demi-siècle auparavant, en revenant, avec ses *Étourdis*, à la comédie de genre et de tenue classiques. A partir de *Junius Brutus* onze années s'écouleront avant que, si l'on excepte un *Caïus Gracchus* de Théaulon et Dartois, on représente à la Comédie-Française une nouvelle tragédie sur un sujet emprunté à l'antiquité, *le Gladiateur*, de Soumet, créé le même soir qu'une comédie du même auteur, *le Chêne du roi*. Nous ne saurions dans l'intervalle compter

comme tragédie le *Caligula* de Dumas, dont la donnée pseudo-classique est assaisonnée à la moderne.

Dans le même espace de temps, une fortune plus clémente avait souri soit à la comédie, soit à la tragédie « à concessions », et plus ou moins empreinte de romantisme. A l'égard de ce genre mixte, ne peut-on pas dire qu'il est fort naturel que durant ces années de « juste milieu » la transaction, même en littérature, ait eu des partisans ?

Sur le terrain neutre de la comédie, en 1825, l'auteur de *Charles VI* cité tout à l'heure, Delaville, obtint un succès, assez prolongé, avec son *Roman*, où les curieux pourraient découvrir en germe la situation maîtresse du *Père prodigue*, un père rival en amour de son fils, qui vit avec lui sur le pied d'un camarade. Vers le même temps intervient au théâtre un élément, non sans doute inconnu, mais qui, depuis l'époque de Dancourt et de Le Sage, avait cessé d'y occuper une place importante : l'argent. On sait que c'est là, d'après Taine, dans son essai sur Balzac et dans son *Graindorge*, une des caractéristiques de la période actuelle en littérature : « L'argent, écrit-il, l'argent partout, l'argent toujours. » Nul rapport, au reste, entre le rôle de l'argent dans le répertoire ancien, et celui qui lui est dévolu dans les pièces modernes, dont la tendance commence à se dessiner au moment où nous sommes parvenu. Ce ne sont plus seulement des fripons ou des faquins pour qui l'argent est l'objet d'une vive convoitise, mais parfois des personnages présentés comme sympathiques; dorénavant l'argent, au dénouement, tiendra l'emploi bienfaisant d'un *deus ex machina*. Nous ne

sommes plus aux jours où Destouches motivait, en ces termes, une approbation paternelle :

> Elle est jeune, elle est belle, elle est *pauvre*, elle est sage,
> Vous avez fait, mon fils, un très beau mariage.

Il convient désormais que la jeune fille à marier, l'éternelle « Henriette fiancée d'Arthur » dont se moquait Gautier, soit une « riche héritière » comme celle que la reine de Navarre, dans *les Huguenots*, annonce si lourdement à Raoul. Jenny l'ouvrière elle-même aura, en général, l'agréable complément de quelque fantastique « oncle d'Amérique ». Quant au « sans-dot » de Molière, c'est, dans la plupart des cas, l'empêchement dirimant, insurmontable.

Cette passion de l'argent était exaltée et propagée par le jeu, alors tout récent, de la Bourse. On peut, pour mesurer l'importance de cette transformation, chercher, dans les journaux du Premier Empire, ce qu'étaient, antérieurement à la Restauration, la cote des valeurs et le marché à terme. Par contre-coup, dans l'unique année 1826, nous voyons se produire *le Spéculateur*, de Riboutté; *l'Agiotage*, de Picard et Empis; *l'Argent*, de Casimir Bonjour. L'année suivante, devait venir *le Mariage d'argent*, la première grande comédie de Scribe. En dépit d'un dialogue un peu vieilli, la pièce mériterait peut-être d'échapper à l'oubli, ne serait-ce qu'en considération du rôle de Mme de Brienne, qui met à se sacrifier autant d'abnégation qu'en déploiera plus tard l'héroïne des *Pattes de mouches*, de M. Sardou.

Observons que Scribe, habile à saisir, en toute question, les points de vue opposés, est aussi l'auteur de *la Tutrice*, où l'on voit poindre une théorie aujourd'hui assez en faveur, et qui consiste à soutenir que la fortune acquise doit, sous une forme ou sous une autre, rentrer dans la circulation générale, et, pour remplir son rôle social, faire retour à la masse commune. On ne peut parcourir le théâtre de Scribe sans être frappé de l'énorme dépense d'invention dont il témoigne, sinon à l'égard de la création des caractères, du moins en ce qui concerne le jeu de l'intrigue et des situations. Nous venons de citer le nom de M. Sardou. On sait de quelle façon l'érudit et spirituel académicien répond aux auteurs qui se plaignent d'avoir été pillés ou imités par lui. Doué d'une mémoire prodigieuse, et muni d'une connaissance du théâtre fort étendue, il signale au mécontent qui l'accuse d'avoir pris une scène dans une de ses pièces, une œuvre antérieure, où se trouve une scène analogue, et où, par conséquent, celui-ci lui-même pourrait être soupçonné d'avoir été quérir son idée. Or, très souvent, en remontant ainsi dans le passé, c'est chez Scribe que l'on découvrirait l'origine de telle ou telle situation, traitée successivement, après lui, par plusieurs personnes. Veut-on un exemple ? Les amateurs de théâtre se rappellent peut-être une pièce de Léon Laya, *Madame Desroches*, jouée dans les dernières années du Second Empire. Là, se trouve un certain : « Veux-tu m'épouser ? » dit bravement à une jeune fille, sorte d'Elsa bourgeoise, incriminée par tous. Cet effet, le soir de la première, sembla à tout le monde dérivé d'une pièce représentée peu auparavant au théâtre de Cluny, *les Scep-*

tiques de Mallefille. Eh bien ! en relisant *la Calomnie* de Scribe, nous avons retrouvé exactement la même disposition scénique. Combien d'œuvres d'Eugène Scribe prêteraient à des rapprochements analogues, par exemple *Bertrand et Raton* (1833-1886, deux cent trente-quatre représentations) dont le héros, comme plus tard ceux de *Diane*, de *Gaétana*, de *Nos Bons Villageois*, s'impute à lui-même un crime imaginaire, pour ne pas compromettre celle qu'il aime : *la Camaraderie* (1837-1863, deux cents représentations), à propos de laquelle Gautier disait ironiquement que, si elle existait en réalité, « ce ne serait pas une satire, mais un dithyrambe qu'elle mériterait » : *le Verre d'eau* (1840-1875, trois cent soixante-quinze représentations), développement d'un des aphorismes favoris de Scribe : « Aux grands effets les petites causes » ; *une Chaîne* (1842-1877, deux cent quarante et une représentations), vaguement inspirée de l'*Adolphe* de Benjamin Constant ; *Oscar* enfin : cette pièce « comprise de tout le monde excepté des poètes et des artistes », disait un critique au lendemain de la première, a été remontée cette année encore, et, depuis la création (1842), compte cent quatre-vingt-douze représentations.

Bien que Scribe ait pu avoir, en certains cas, des collaborateurs occultes, les pièces que nous venons d'énumérer (sauf *Oscar*) sont signées de lui seul. Dans toutes ces comédies, on chercherait vainement un caractère saillant, un type fait pour durer, et dont le nom ait passé dans la langue, comme lorsqu'on dit un Philinte, un Turcaret, un Bazile. Ce qui fit la vogue extraordinaire de ses ouvrages, c'est la richesse d'invention et la dextérité dont témoigne leur agencement.

Parfois encore. Scribe a cherché dans l'actualité un condiment propre à rehausser la saveur de son théâtre ; ainsi, dans *Bertrand et Raton*, on relèverait sans peine des allusions, d'un goût d'ailleurs contestable, à la duchesse de Berry. A dater d'*Oscar*, il sembla que la verve du laborieux producteur se fût refroidie. *Le Fils de Cromwell* n'excéda point le chiffre, de mauvais augure, de treize représentations. Nous voyons, à propos de ce genre de pièces, que Scribe qui, dans ses opéras, a établi des situations d'une puissante intensité dramatique (le quatrième acte du *Prophète* en est un remarquable spécimen), ne dépassa point, sur le Théâtre-Français, le niveau de la « comédie historique ». Il avait voulu, dans *Bertrand et Raton*, s'élever plus haut ; au cours de la première représentation, il reconnut lui-même quel péril il y aurait pour la pièce à trop appuyer sur la note sérieuse. A certain passage, un roulement de tambours, fort en situation dans un temps où les émeutes se renouvelaient sans cesse, était destiné, dans sa pensée, à produire un effet analogue à celui qu'a rêvé et obtenu M. Jules Lemaître en son récent drame, *les Rois*. « Coupe, coupe les tambours, lui dit tout à coup un ami ; le public prend la pièce en comédie. » Scribe coupa les tambours, et s'en trouva bien.

Une seule fois, Scribe, aux Français, dut un succès prolongé à une pièce réellement dramatique, *Adrienne Lecouvreur*, mais, cette fois, avec un collaborateur. Les ouvrages qu'il avait donnés depuis *Oscar* avaient reçu un accueil médiocrement favorable. Il s'associa un écrivain dont le père, auteur du *Mérite des femmes* (un livre qui, disait un caustique, ne devrait contenir que du papier blanc), a été précé-

demment nommé par nous, pour sa tragédie d'*Epicharis et Neron*. M. Ernest Legouvé s'était, avant de travailler en compagnie de Scribe, déjà produit heureusement à la Comédie, en 1838, dans le genre intime, par une pièce, *Louise de Lignerolles*, écrite avec l'ancien directeur du Collège Chaptal, Dinaux (pseudonyme de Goubaux); cette pièce n'a disparu définitivement qu'en 1862, après avoir eu l'heureux sort d'être successivement interprétée par Mlles Mars et Rachel. Ce fut encore Rachel qui créa *Adrienne Lecouvreur*; elle y fut admirable, et souleva un enthousiasme universel, bien que, après des tergiversations sur lesquelles la petite presse d'alors nous renseigne, elle eût commis, envers la *couleur locale*, ou réelle ou conventionnelle, une faute grave en voulant jouer son rôle sans avoir la chevelure poudrée.

A l'égard de Scribe et de M. Legouvé, deux autres succès devaient signaler encore cette collaboration de deux esprits faits pour s'entendre et se compléter : celui des *Contes de la Reine de Navarre*, et surtout celui de *Bataille de dames*, comédie agréable, animée, qui n'a pas été jouée moins de trois cent trente fois. Réduit à lui-même, M. Legouvé a doublé le cap de la centième, avec *Par droit de conquête*, fréquemment repris depuis la création, en 1855, et avec *Un jeune homme qui ne fait rien*.

***

Scribe a eu des élèves, mais peut-on cependant employer cette expression : l'école de Scribe ? S'applique-t-elle bien à un homme qui, précisément, se faisait gloire d'être sans doctrine, de rester étranger aux discussions théoriques des classiques et des romantiques, qui n'écrivait point de préfaces, et qui se proposa, pour but unique, de divertir ses contemporains ? Ce qui est certain, c'est qu'il réussit à merveille dans cette besogne, intentionnellement modeste, d'écrivain récréatif et d'amuseur. Son succès rayonna fort au delà des frontières françaises. Scribe a été joué, a-t-on dit, partout où il y a un théâtre, partout où l'on sait « poser une planche sur deux tréteaux, » car il n'est pas besoin ici de décors compliqués ni de coûteux costumes. On a, il est vrai, ajouté que, si Scribe réussissait tant à l'étranger, c'est que, dénué de style, il ne pouvait, à la différence de ceux qui ont une forme soignée, que gagner à être traduit.

Quoi qu'il en soit, quantité d'auteurs imbus de ses principes, façonnés d'après sa méthode, aussi libres que lui de soucis littéraires, et qui d'ailleurs, pour la plupart, ont été ses collaborateurs, se firent, vers cette époque, une place considérable à la Comédie, par l'éclat et la persistance de leurs succès.

Parmi ces auteurs, en première ligne par l'importance comme par l'ordre chronologique, il convient de ranger Mazères, observateur

Universitas BIBLIOTHECA Ouvrages

superficiel, mais homme de théâtre habile et intéressant. Son *Jeune Mari*, créé le 24 novembre 1826, devait, par l'attrait d'un rôle principal adroitement traité, tenter, durant cinquante ans, tous les grands premiers rôles, et fournir ainsi une carrière de trois cent quarante-huit représentations. Au même genre aimable et tempéré appartiennent *les Trois Quartiers*, écrits en collaboration avec Picard, donnés en 1827, représentés cent cinquante-deux fois, et qui ont laissé leur nom, comme *le Pauvre Jacques* et *la Tour de Nesle*, à un magasin encore subsistant. Mazères, en collaboration avec Empis (applaudi lui-même seul, à plus d'une occasion, sur la scène qu'il devait diriger), aborda heureusement et même brillamment le drame intime, par *la Mère et la Fille*, que l'on joua originairement à l'Odéon. La pièce est véritablement remarquable : la fin est un modèle d'émotion poignante et contenue ; de là sont issues beaucoup d'œuvres plus récentes, entre autres *Gabrielle* et *le Supplice d'une femme*. Il s'y rencontre, en outre, certain personnage secondaire, le père Girard, qui pourrait bien être l'ascendant direct de Gautripon, *l'Infâme* d'Edmond About.

Au reste, nous ne saurions trop le redire, ce n'est pas seulement chez Scribe que se manifesta alors avec énergie cette faculté d'invention, qui semble aujourd'hui, chez la plupart de nos auteurs, passablement diminuée. Jamais peut-être, en un espace de temps relativement borné, l'on n'a remué une telle quantité d'idées dramatiques originales. Jamais on n'a tant imaginé de situations fortes et neuves. C'est par là que le théâtre d'alors, sous toutes ses formes, de la

comédie jusqu'au drame, du vaudeville jusqu'à l'opéra, a exercé un si grand prestige sur un public habitué à tourner dans le même cercle de thèmes ressassés. C'est par là aussi — on peut le soutenir sans paradoxe — que ce théâtre a vieilli. Le don de l'invention n'est, dans l'histoire littéraire, une garantie de durée qu'autant qu'il s'allie à de hautes qualités d'observation et de style. Autrement il demeure secondaire. Voilà pourquoi une situation n'est pas toujours à celui qui la trouve, mais à celui qui, vraiment, la traite, parfois après se l'être appropriée sans vergogne aux dépens d'un autre. Dire : « Je prends mon bien où je le trouve, » ce serait, dans la vie commune, une détestable maxime; au théâtre, ce procédé est légitime; il se justifie par le génie; la condition est bien simple à remplir : il suffit d'être Molière.

Après Mazères, nous avons encore plus d'un auteur à signaler parmi ceux qui se rattachent à ce que nous nommons, faute d'un terme plus exact, l'école de Scribe. L'un des premiers que nous rencontrons sur notre liste est Bayard. Son œuvre de début, assez malencontreuse, *le Veuvage interrompu*, fut, le 17 octobre 1825, jouée une seule fois, ou, pour mieux dire, une fois et demie, la seconde représentation n'ayant pas été terminée; la chose n'était pas exceptionnelle à cette époque, où les théâtres, s'adressant à un public restreint et toujours à peu près le même, étaient contraints de renouveler, beaucoup plus souvent qu'aujourd'hui, leur affiche. Une aventure de ce genre, qui, maintenant, serait fatale à un auteur, en ce temps-là ne tirait pas à conséquence. On dépensait peu pour

monter les pièces, et l'occasion de la revanche ne tardait guère à se présenter. Pour Bayard, cette occasion fut multiple, et s'offrit sur plus d'une scène. C'est ainsi que son agréable comédie, *Ma Femme et ma Place*, pour laquelle de Wailly avait été son collaborateur, réussit à l'Odéon en 1830, et, deux ans après, passa au Théâtre-Français. Aux Français encore il donna, en 1844, *un Ménage parisien*, qu'il crut devoir écrire en vers, peut-être avec l'arrière-pensée décevante d'une éventuelle candidature académique. Mais hélas! cette poésie émanait trop évidemment de la « Muse pédestre » dont parle Horace; les auditeurs purent être édifiés dès qu'ils eurent ouï ce début :

> Eh! C'est ce cher Arthur! Quelle bonne fortune
> De vous trouver ici! — Mais pour moi c'en est une
> Dont je suis très flatté! Comment donc si matin?

Si les vers de Bayard ne lui ouvrirent point les portes de l'Institut, il se fixa du moins au répertoire de la Comédie avec un ouvrage moins ambitieux, *le Mari à la campagne*, joué cinq mois plus tard. Faiblement écrite, cette pièce contenait un type, celui de M. Mathieu, dessiné avec assez de bonheur, et un rôle brillant, dans lequel se sont essayés non sans succès, nombre d'acteurs comiques, depuis Regnier jusqu'à MM. Coquelin et de Férandy.

Non loin de Bayard, et comme présentant, avec la même absence de scrupules et de prétentions littéraires, les mêmes qualités de gaieté, d'intelligence scénique, on peut placer ici les deux frères Duveyrier, Joseph et Charles: le premier, connu sous le nom de Mélesville, eut

une fille qui faillit épouser Musset, dont le mariage eût, peut-être, favorablement modifié la destinée. Les frères Duveyrier ont écrit ensemble pour les Français une comédie bien accueillie, *la Marquise de Senneterre;* à Charles Duveyrier, seul, appartient *Faute de s'entendre*, dont la fortune théâtrale a été assurée par le rôle de Blum, sorte de descendant roturier du marquis que l'on voit figurer dans *le Legs* de Marivaux. En cette série d'auteurs qui ne visèrent nullement à ce que l'on nomme à présent « l'écriture artiste », nous comprendrons encore d'Épagny. Son *Dominique le possédé,* que Dupin signa avec lui, et qui obtint, en 1831, un succès de vogue, avait dû, un moment, être représenté au Palais-Royal. Cela donne une idée du genre dans lequel il était traité. Un des attraits de l'ouvrage était, au premier acte, un décor machiné d'une façon alors nouvelle, puis une flétrissure infligée, ni plus ni moins que dans *Marion Delorme* et *Cinq-Mars,* à « la tyrannie du ministre coupable, le cardinal de Richelieu »; enfin, et surtout, Monrose père s'y montrait inimitable.

Nous signalerons aussi Lafitte, Guillard et N. Fournier, trois futurs « lecteurs » de la Comédie, et qui, avant d'y examiner les ouvrages des autres, y avaient fait monter les leurs, en remportant sinon des triomphes, du moins des succès d'estime; puis Vanderbuch; Rochefort, le père de l'auteur des *Français de la décadence;* Rougemont, Am. de Beauplan, de Vaulabelle, É. Souvestre, le « Philosophe sous les toits », plus heureux en d'autres genres; Théodore Muret, qui, avec sa pièce des *Droits de la femme*, obtint une moindre réussite qu'avec son *Histoire par le théâtre*, œuvre d'une véritable valeur, qu'on pille plus

fréquemment qu'on ne la cite ; enfin Royer et Vaëz. Dans leur *Voyage à Pontoise*, joué primitivement à l'Odéon, nous avons relevé un trait, toujours plaisant, toujours actuel, hélas ! étant donnée l'extrême et persistante difficulté, pour les compositeurs, de faire exécuter leur musique : « Quand j'ai résolu d'écrire mes deux volumes... — Vous êtes homme de lettres ? — Je suis musicien, monsieur ! »

***

Nous aborderons maintenant un groupe d'auteurs moins modestes dans leurs tendances, en ce qui regarde soit l'intensité de l'effet dramatique, soit l'analyse des passions et l'étude des caractères, soit la délicatesse de la forme littéraire. Et tout d'abord, à ce dernier point de vue, mentionnons de Longpré pour son gentil petit acte en vers, *1760 ou les trois chapeaux* ; et Samson, comédien accompli, diseur presque sans rival, et qui, auteur un peu timide, héritier légèrement affaibli des Andrieux et des Etienne, fit preuve comme eux, dans ses ouvrages, d'un talent spirituel, agile et discret. Nous citerons de lui *le Veuvage*, et surtout *la Belle-Mère et le Gendre ;* cette dernière œuvre péchait par le dénouement, qui, remanié successivement par Picard, par Scribe, par de Wailly, resta toujours médiocre ; Samson en convient lui-même plaisamment dans ses amusants *Mémoires ;* la pièce cependant, d'abord applaudie à l'Odéon, passa à la Comédie, où elle se maintint (la situation de l'auteur dans la maison y aida sans doute) jusqu'en 1863. Moins favorisé à cet égard, un cosociétaire de Samson, Beauvallet, tragédien

de mérite, dont la profonde voix de basse est demeurée fameuse, ne put imposer au public aucune de ses élucubrations dramatiques.

Les dimensions de notre étude nous obligent à recourir, ici, au procédé de la simple énumération ; tout au plus, çà et là, afin d'accrocher en quelque sorte, à un détail typique, le souvenir du lecteur, soulignerons-nous d'un trait, d'une particularité quelconque, tel ou tel nom, tel ou tel titre.

On ignore généralement, aujourd'hui, Mély-Janin, auteur d'un *Louis XI à Péronne*, donné en 1827, et joué quarante-sept fois, chiffre, pour l'époque, fort honorable. L'œuvre offrait quelque analogie avec *Quentin Durward* ; les romans de Walter Scott, ces romans reçus avec tant d'enthousiasme (on se rappelle la phrase de lord Holland à ce propos : « Nous avons passé la nuit à lire, et à la maison, rien n'a dormi, si ce n'est ma goutte »), étaient alors fréquemment transportés sur la scène, et Victor Hugo lui-même sacrifiait à la mode avec son drame d'*Amy Robsart*, d'après *Kenilworth*, représenté une seule fois à l'Odéon.

Citons encore Léon Halévy (le frère du compositeur) et son *Czar Démétrius*, sujet qui devait tenter un esprit curieux comme le sien ; puis Mallian et Blanchard, auteurs d'un *Camille Desmoulins*, donné en 1831, et qui, soixante ans après, eut l'honneur d'une reprise, non pas, il est vrai, à la Comédie-Française, mais au Châtelet. La même année, de Latouche, littérateur instruit et ingénieux, faisait jouer — une seule fois — sa scabreuse *Reine d'Espagne*, avec laquelle une œuvre plus jeune de trois ans, *Heureuse comme une princesse*, d'Ancelot, offre des points de ressemblance ; on a trouvé dans *Ruy Blas*, des traits

qui rappellent à la fois ces deux pièces. Remarquons en passant que les succès d'Ancelot au Théâtre-Français ont tous été dépassés par la réussite d'une œuvre de Mme Ancelot, *Marie* (1836), qui appartient au genre sentimental, œuvre peut-être un peu fade, mais non dépourvue cependant de grâce et d'intérêt. On ne dit pas que le mari ait conçu un très vif dépit du succès de sa femme.

Nommons encore Rosier et sa *Mort de Figaro*, qui échoua ; aussi pourquoi vouloir enterrer le héros, toujours si vivant, de Beaumarchais ? — Arnould et Lockroy, qui écrivirent ensemble *la Vieillesse d'un grand roi;* — Ch. Lafont, le futur traducteur des dramaturges contemporains de Shakespeare, et son *Chef-d'œuvre inconnu* ; — Romand et son *Bourgeois de Gand*, venu, comme tant d'autres pièces, de l'Odéon ; — Walewski et son *École du monde ;* — Eugène Sue avec son *Latréaumont*, drame de cape et d'épée, qui ne faisait guère pressentir, sinon par quelques traits épars, le futur romancier populaire, voué à une sorte de conception mystique de la démocratie. Nommons encore quatre écrivains qui disparurent, non pas précisément dans la fleur de l'âge, mais pourtant sans avoir eu le temps de réaliser les espérances que l'on avait pu fonder sur eux : Regnier d'Estourbet qui, auteur d'une *Charlotte Corday*, un peu puérile, montée aux Français en 1830, fut, avec *Schœnbrunn et Sainte-Hélène*, le premier à mettre Napoléon sur la scène ; ce littérateur si oublié, après avoir essayé par sa *Louisa*, de donner un pendant à *l'Ane mort et la Femme guillotinée*, de J. Janin, joua au naturel le rôle de Des Grieux, en faisant une retraite à Saint-Sulpice ; — puis l'auteur du drame de

Pierre III, Escousse, qui fut, après son suicide, célébré par Béranger; — Bernay, dont J. Janin a fort vanté *le Ménestrel;* cette œuvre fut représentée grâce à l'appui de Monrose, déjà atteint de l'anémie cérébrale à laquelle il devait succomber : « Singulière aventure ! Un fou qui protège un poète, et qui le sauve ! » — Arvers enfin, moins connu par sa *Course au clocher* et son *Second Mari* que par les quatorze vers de son charmant sonnet.

Mais avant d'en finir avec cette période à laquelle les romantiques ont laissé leur nom, nous rencontrons deux auteurs qui devaient, bien plus que les écrivains que nous avons passés en revue en dernier lieu, se constituer, au théâtre, une place brillante et durable.

Le premier, dont nous avons déjà eu l'occasion de parler, est Casimir Delavigne. Il fut, avec Scribe et Dumas, un des trois auteurs à succès de ce temps; Victor Hugo, nous l'avons montré, n'obtint guère, tout d'abord, à la Comédie-Française, que des succès d'estime. On a remarqué, dans la production dramatique de Casimir Delavigne, l'alternance régulière de la comédie et de la tragédie. On a vu, dans cette périodicité intentionnelle, la marque d'une prédominance de la volonté réfléchie sur le tempérament et l'inspiration. Nous avons caractérisé l'auteur des *Messéniennes;* nous nous contenterons de rappeler les titres de ses pièces jouées, durant cette période, à la Comédie-Française. Ce furent : *Marino Faliero*, apporté de la Porte-Saint-Martin par Ligier; *la Princesse Aurélie*, assez fine fantaisie politique, qui méritait peut-être mieux que les quatorze représentations qu'elle obtint; *Louis XI* (1832-1865, deux cent et une représentations); *les Enfants d'Edouard* (1833-

1872, deux cent cinquante-quatre représentations[1], interdits par la raison que Glocester pouvait être comparé à Louis-Philippe. Le roi, en personne, leva l'interdiction; ce fut l'une des rares circonstances où, d'une manière avisée et spirituelle, il dérogea à la règle qu'il s'était imposée, celle de la «non-intervention» appliquée à la littérature; J. Janin a judicieusement loué cette attitude, en disant : « Il a mieux fait que de s'occuper des lettres; il les a laissées libres. »

En 1835, Casimir Delavigne donna *Don Juan d'Autriche,* qui, depuis l'origine jusqu'à 1885, a obtenu, à la Comédie, cent quatre-vingt-deux représentations. Ces trois dernières pièces, *Louis XI*, *les Enfants d'Édouard* et *Don Juan d'Autriche*, si elles ont quitté le répertoire du Théâtre-Français, se sont maintenues, et avec honneur, à l'Odéon.

Une destinée moins heureuse était réservée aux œuvres subséquentes : *Une famille au temps de Luther,* reprise, il y a quelques années, pour M. Mounet-Sully, *la Popularité*, *la Fille du Cid,* venue de la Renaissance, et *le Conseiller rapporteur,* pièce animée d'une gaîté réelle, mais dont on compromit le sort, en la donnant comme une comédie posthume, retrouvée par hasard, de l'auteur de *Turcaret*.

C'est seulement beaucoup plus tard qu'une enviable fortune attendait, à la Comédie-Française, l'écrivain par le nom duquel nous terminerons cette partie de notre travail : George Sand. En effet, le 29 avril 1840, son œuvre de début, rue de Richelieu, *Cosima*, fut accueillie par des sifflets. La pièce a des parties tour à tour enfantines et violentes, et, bien qu'elle ne puisse être positivement classée parmi les productions purement romantiques, elle est cependant empreinte de romantisme.

Mal équilibrée, déparée par la tendance à la déclamation, elle présente, çà et là, de véritables qualités littéraires. En dépit de quelques tirades assez hardies, la thèse soutenue est morale, puisque l'auteur conclut, contre l'amant, en faveur du mari. Le succès fut négatif. Il en faut dire à peu près autant d'un à-propos bizarre, *le Roi attend*, joué en 1848, et d'une imitation assez froide de *Comme il vous plaira* de Shakespeare, donnée quelques années plus tard. Ce n'est qu'après la guerre de 1870-71 que le nom de George Sand s'installa sur l'affiche, grâce au *Mariage de Victorine*, auquel, en dépit de son mérite, nous préférons de beaucoup l'ouvrage auquel il est censé faire suite, *le Philosophe sans le savoir*, d'une simplicité si exquise; grâce aussi à la paysannerie conventionnelle, mais agréable, de *François le Champi*; grâce surtout au *Marquis de Villemer*. Peut-être à cause de la collaboration tacite de M. Dumas fils, on rencontre dans cette dernière pièce, indépendamment du charme inhérent à la manière de George Sand, une sorte de brio, de mouvement scénique, peu ordinaire dans son théâtre, qui est d'une essence assez particulière. En général, comme elle le disait elle-même au lendemain de l'échec de *Cosima*, échec qu'elle tenta vainement de conjurer à l'aide d'un second dénouement qui ne valait pas mieux que le premier, — « se sentant impuissante à produire de grands effets de situation, elle a voulu marcher terre à terre, persuadée qu'on peut intéresser aussi par le développement d'une passion sans incidents étrangers, sans surprise, sans terreur ».

CHAPITRE IV

L'ÉPOQUE ACTUELLE

Pendant les dix-huit années dont nous venons de résumer l'histoire, nous avons vu se substituer peu à peu aux œuvres nouvelles applaudies durant la période précédente ou aux productions théâtrales antérieures dites de second ou de troisième ordre, trois catégories de pièces : celles d'abord qui étaient directement issues du Romantisme ; celles que leurs auteurs avaient traitées sans aucun souci des doctrines nouvelles; celles enfin qui appartenaient à cette sorte de genre mixte que Casimir Delavigne avait tout particulièrement mis en faveur. Mais, nous l'avons dit au début de ce travail, le répertoire classique n'avait pas cessé de figurer sur l'affiche. Il produisait des recettes très variables, satisfaisantes quand le nom d'un interprète aimé attirait le public, mesquines et même dérisoires en d'autres circonstances. De toute façon, il était joué, et cela pour diverses raisons. Premièrement, en ce qui concerne Corneille, les adeptes de la nouvelle école affectaient à son égard une admiration

enthousiaste, qui n'était, pour quelques-uns d'entre eux, qu'un moyen d'écraser Racine. Divers éléments constituaient en outre pour le vieux répertoire une attraction particulière. D'abord, grâce au développement d'une critique érudite, souvent ingénieuse et sagace, le goût et le sens des curiosités littéraires du passé s'étaient répandus dans le public ; de là, par exemple, la mise à la scène de deux œuvres, récemment découvertes et non jouées encore, de Molière, *la Jalousie du Barbouillé* et *le Médecin volant*, et le retour à un certain nombre de petites pièces longtemps négligées ou presque ignorées. Il faut aussi tenir compte de l'attrait que pouvait prêter à l'interprétation de quelques ouvrages anciens le souci de la « couleur locale » ; ainsi, comme l'a conté avec détail M. Adolphe Jullien dans son *Histoire du costume au théâtre*, en 1829 *Tartuffe*, et en 1837 *le Misanthrope*, furent, contrairement à ce qui s'était passé depuis bien des années, représentés en costumes « du temps ». Ajoutons que le mérite de cette innovation revenait, pour la plus large part, à Mlle Mars, fidèle à la tradition des Clairon, des Lekain, des Talma, et l'une des deux actrices qui, en définitive, durant cette période agitée, contribuèrent plus que personne à sauvegarder le répertoire national.

Ceux qui ont vu Mlle Mars, et ils sont aujourd'hui peu nombreux, s'accordent à déclarer qu'elle est demeurée incomparable dans les rôles classiques de grandes coquettes. On sait qu'en outre, par un privilège bien peu commun, elle joua, jusque dans un âge relativement avancé, les ingénues, apportant en cet emploi une grâce pudique, un charme discret, une élégance de bon ton, une exquise « décence », selon le mot

un peu arriéré, mais bien français, qui se retrouve sous la plume de tous ses biographes. A son endroit se produisait un phénomène d'optique qu'à une époque plus voisine nous avons pu parfois constater. On oubliait, en la voyant sans cesse, la date de sa naissance. En 1823, âgée seulement de quarante-quatre ans, elle avait été sifflée à Nîmes, comme trop marquée ; dix-huit ans plus tard, Gautier qui, en sa qualité de romantique intraitable, ne professait point pour elle une admiration sans réserve, écrivait cependant qu'il n'avait manqué à Dumas, donnant son *Mariage sous Louis XV*, que d'avoir pour interprète Mlle Mars, ainsi qu'il l'avait eue deux ans auparavant pour *Mademoiselle de Belle-Isle*. Aussi bien doit-on reconnaître que si Mlle Mars fut une parfaite ingénue et une grande coquette accomplie, elle aborda les grands rôles du drame avec une conscience et un zèle des plus louables. Sans doute, elle n'y dépensa point la fureur de passion d'une Dorval ; elle y apportait toujours son goût délicat, la rare distinction qui lui était habituelle ; par là, elle prêtait un peu à ces conceptions le coloris classique ; mais, en même temps, elle en couvrait les audaces de toute son autorité, de tout son crédit sur le public, mettant à cette tâche, sans arrière-pensée, nonobstant ses prédilections secrètes, toute son âme, tout son art, et, après avoir figuré « la Fille d'honneur » ou Sylvia, représentant avec éclat la duchesse de Guise et Doña Sol, Clotilde et Louise de Lignerolles, ou même ce rôle de la Tisbe, si peu en harmonie avec sa nature et ses moyens.

Mlle Mars avait maintenu florissante la comédie d'autrefois ; Rachel, on peut le dire, ranima la tragédie tombée en léthargie depuis

la mort de Talma ; et son action fut d'autant plus appréciable, son intervention d'autant plus décisive, que, précisément, ses triomphes les plus signalés furent remportés dans les œuvres du poète, objet de la rancune des romantiques, et que quelques-uns d'entre eux considéraient un peu comme leur ennemi personnel : Racine.

Cette animosité des novateurs turbulents contre l'auteur de *Phèdre* avait été raillée assez plaisamment dans un couplet d'un vaudeville très gai, *les Brioches à la mode* :

Maître Boileau rabâche ;
Molière est un barbon
Voltaire une ganache ;
Racine..... *(parlé)* un polisson !

Nous ne saurions retracer ici la carrière éblouissante, unique, de Rachel, cette étonnante tragédienne « au corps souple, aux mains fluettes, au pied mignon, au front bombé, aux yeux pleins de sombres éclairs », ainsi que la dépeignait Gautier, et en qui quelques-uns virent l'incarnation de la Tragédie, la Muse elle-même.

Ce ne fut point, pourtant, une tragédie interprétée par Rachel qui détermina, au détriment de l'école romantique, cette espèce de contre-révolution que les triomphes personnels de l'actrice avaient préparée. Le fait initial, en ce sens, se produisit à l'Odéon, tout le monde le sait, avec la *Lucrèce* de Ponsard, que d'ailleurs Rachel devait jouer

plus tard, lors de la reprise, en 1848, au Théâtre-Français. Une fois même, dans une représentation extraordinaire, elle eut la fantaisie de personnifier, le même soir, les deux principaux rôles de femmes, l'héroïne et Tullie, qui ne se rencontrent dans aucune scène. Une artiste oubliée, Mme Halley, qui, dans la nouveauté de *Lucrèce*, courut la province avec la pièce, avait accompli une prouesse plus singulière encore, puisqu'elle jouait à elle seule les *trois* rôles de femmes, ceux que nous venons de citer, et, en plus, celui de la Sibylle. Rachel, par ce caprice, avait préludé, sans le savoir, à la double incarnation qu'elle devait réaliser plus tard dans la *Valeria* de J. Lacroix et Maquet : Messaline assez invraisemblablement réhabilitée, et la courtisane qui, dans la donnée des auteurs, est en quelque sorte le sosie féminin de l'Impératrice.

Lucrèce, à son apparition, suscita bien des jugements contradictoires. Gautier, après en avoir entendu la lecture chez Bocage, disait, non sans surprise : « Je n'ai pas dormi », et le sculpteur Préault, à l'esprit si mordant, s'écriait : « S'il y avait des prix de Rome pour la tragédie, l'auteur partirait demain pour la Ville Éternelle ». Il faut bien l'avouer : comme beaucoup d'autres œuvres à tendances rétrogrades que l'on a jouées par la suite, ou que l'on joue encore aujourd'hui, *Lucrèce*, à l'insu de l'auteur, trahissait malgré tout l'influence du Romantisme. Sainte-Beuve l'avait senti : « Si *Lucrèce* est classique, disait-il, c'est d'un classique à faire trembler les perruques d'il y a vingt ans. Nos vieux académiciens qui n'ont plus de mémoire ne se doutent pas de cela » ; et Alfred de Vigny, d'abord assez peu favorable à la pièce, écrivait

ensuite : « Tout le monde vient de louer *Lucrèce* pour ses qualités classiques, tandis que son succès vient précisément de ses qualités romantiques, détails de la vie intime, et simplicité de langage venant de Shakespeare par *Coriolan* et *Jules Cesar*. »

Shakespeare ! un bien grand nom à évoquer en regard de celui de Ponsard, littérateur au reste d'un caractère probe et élevé, poète parfois vigoureux, souvent rude et prosaïque, d'une imagination peu éclatante, mais d'un goût en général sûr et mesuré, comparable en cela à Casimir Delavigne : l'un et l'autre sont des « conciliateurs », suivant le mot fort juste de M. Gidel, dont l'ouvrage sur la littérature française est particulièrement à consulter pour toute l'époque romantique. Parmi les pièces de Ponsard, nous ne nommerons que celles qui furent créées ou reprises à la Comédie : *Charlotte Corday*, pour laquelle, assure M. Arsène Houssaye dans ses *Confessions*, le veto de la censure fut levé sur l'intercession de Victor Hugo, ce qui prouve qu'il ne gardait pas rancune à l'écrivain qu'un instant on lui avait maladroitement opposé ; — trois mois plus tard, *Horace et Lydie*, que projetait sans doute l'auteur alors qu'il travaillait à *Charlotte Corday*, dont le prologue nous offre la traduction de quelques vers d'Horace ; — *Ulysse*, pour lequel Gounod composa de beaux chœurs, vantés comme « un chef-d'œuvre » par Prévost-Paradol, dans une de ses lettres à M. Ludovic Halévy ; — *l'Honneur et l'Argent*, qui, joué à l'Odéon, en 1853, avec Laferrière et Tisserand, devait, en 1862, à la Comédie, avoir pour interprètes MM. Got et Delannay ; la pièce obtint cent douze représentations ; certains vers de cet ouvrage sont demeurés dans les mémoires : quelques-uns, au-

jourd'hui encore, sont d'une amusante actualité : ceux-ci, notamment, mis dans la bouche d'un bourgeois dont le type est heureusement tracé :

> Cet homme-là n'est pas moral dans ses propos ;
> C'est un socialiste,.....

La liste se termine par *le Lion amoureux*, dont on se rappelle le retentissant succès pendant l'Exposition de 1867, et par *Galilée*.

Ce qui, indubitablement, avait contribué à faire passer *Lucrèce* pour une œuvre classique, c'est qu'il s'agissait d'un sujet romain, comme ceux de Corneille. En dépit de la réussite de la pièce de Ponsard, le théâtre, par la suite, ne revint que bien rarement à l'antiquité. Nous n'aurons guère à signaler en ce sens que : la *Judith* et la *Cléopâtre* de Mme de Girardin ; *Judith* avait été jouée deux jours après *Lucrèce*, mais avec un succès beaucoup moindre ; — puis l'*Antigone* de MM. Meurice et Vacquerie, qui ne devait passer à la Comédie que quarante-neuf ans après avoir été montée à l'Odéon ; — la *Virginie* de Latour Saint-Ybars, qui, évidemment, fut, pour une large part, redevable à Rachel de ses cinquante-trois représentations ; — *la Vestale*, de Sauvage et Duhomme ; — *la Chute de Séjan*, de Victor Séjour ; — la *Valeria*, déjà mentionnée, et *le Testament de César*, de J. Lacroix, dont le très joli prologue, pendant quelques soirées, survécut à la pièce elle-même, et surtout l'*Œdipe-Roi*, du même, qui compte aujourd'hui cent vingt-cinq représentations ; — l'*Agamemnon*, de M. de Bornier, donné dans les dernières années du Second Empire, et, après la guerre, la *Rome*

vaincue, de M. Parodi. Si d'autres œuvres où, à l'encontre de la célèbre parole du poète,

On fit des vers nouveaux sur des sujets antiques,

ont été jouées aux Français, ce sont des comédies, telles que *la Ciguë*, créée, comme *Lucrèce*, à l'Odéon, le premier ouvrage représenté de celui qui, durant quelque temps, allait être, avec Ponsard, regardé comme le chef de l' « école du bon sens », Émile Augier.

***

La carrière littéraire d'Émile Augier n'a pas l'unité de celle de Ponsard. On sait à quel point il hésitait, tâtonnait dans l'exécution, et se plaisait à retoucher ses pièces ; dans *Maître Guérin*, la situation du quatrième acte (l'inventeur oubliant de prendre le train pour une démarche d'où dépend sa fortune, absorbé qu'il est par la conversation du notaire, qui fait tout négliger à ce rêveur en lui parlant de son invention), cette situation, capitale dans le premier « état » de la pièce, disparut à la reprise de 1890. L'homme qui modifiait ainsi ses ouvrages, se modifiait aussi lui-même, transformant sans répit sa manière et ses vues. C'est pourquoi, dans l'ensemble de son œuvre, on trouve des éléments fort divers : des vers et de la prose, d'ingénieux pastiches et des comédies vouées à l'observation la plus âpre des mœurs contemporaines, de pures fantaisies et des pièces à thèse.

Les premiers ouvrages, les seuls dont nous dirons un mot pour le moment, reflètent cette nature d'esprit ondoyante et mobile, et permettent de comprendre comment des juges qui ne changeaient guère purent alternativement applaudir ou censurer un auteur qui changeait sans cesse. Augier débuta, nous l'avons dit, par *la Ciguë*, esquisse néo-grecque, dont on peut rapprocher son *Joueur de flûte*, *Horace et Lydie* de Ponsard, *le Moineau de Lesbie* d'Armand Barthet, *Pythias et Damon* du marquis de Belloy. A *la Ciguë* succéda *l'Homme de bien*, comédie de caractère, d'ailleurs assez terne, puis *l'Aventurière*, qui, sous sa première forme, avec son personnage du barbon Mucarade et de son frère Piquendaire, rappelait presque la bigarrure de style de l'ancienne comédie italienne. Cette pièce remarquable contenait d'ailleurs quelques-unes des scènes les plus hardies et les plus neuves qu'ait conçues l'auteur. Doña Clorinde, en un sens, c'est déjà la baronne d'Ange, représentant la menaçante invasion du monde irrégulier dans celui de la famille et de la loi. Là également apparaît cette situation si souvent reprise dans le théâtre contemporain, à commencer par celui d'Augier lui-même : un père abaissé devant son fils.

Après *l'Aventurière*, vint une œuvre tout opposée, *Gabrielle*, comédie ultra-bourgeoise, réhabilitation du mari malheureux, ou tout près de l'être. L'œuvre suivante fut *Diane*, pièce non dépourvue d'intérêt et de mérite, mais où l'on vit une tentative inutile et téméraire de refaire *Marion Delorme*. Une petite pièce pour laquelle Sandeau fut le collaborateur d'Augier, et que, vers le même temps, donnèrent les Variétés, *la Chasse au roman*, ne laisse subsister aucun doute sur le

dessein formé par les deux écrivains de ridiculiser légèrement les doctrines et les procédés des romantiques. Dans tous ces premiers ouvrages, il faut noter des caractères qui se retrouveront dans les œuvres ultérieures : la versification (toutes ces pièces, en dehors de *la Chasse au roman*, sont en vers) est assez négligée en ce qui regarde la rime : la poésie, fort inégale, présente parfois de la vivacité et de la saveur ; elle est même, par endroits, mâle et vigoureuse ; la gaieté est en général un peu crue, très gauloise ; les réminiscences classiques sont nombreuses ; le sentiment dramatique est véhément ; l'entente du théâtre, incontestable ; comme chez Ponsard, enfin, nous sommes en présence d'un art essentiellement honnête, mis au service d'une morale fort correcte, consacré à célébrer la notion du devoir et le culte de la famille.

Tout cela contrastait fort avec le « byronisme », le « satanisme », naguère mis en faveur par certains romantiques. La réaction en ce sens était à la mode. L'un des auteurs, précisément, de *la Chasse au roman*, Jules Sandeau, recevant plus tard, en 1866, M. Camille Doucet à l'Académie française, et rappelant ses premières pièces, notamment *la Chasse aux fripons*, où M. Got (s'en souvient-il?) faisait avec une verve toute juvénile un récit de deux cent vingt-huit vers, disait relativement à ces lointaines années : « L'heure était bien choisie pour ramener au milieu de nous la comédie décente et souriante. Au moment où vous arriviez, la littérature dramatique périssait par ses propres excès. Après tant de meurtres et de funérailles auxquels il assistait depuis plus de dix ans, le public éprouvait le besoin de

respirer, de se distraire, de s'égayer un peu : vous fûtes, à votre insu peut-être, un des précurseurs de cette réaction littéraire qui allait bientôt se produire. »

En réalité, nous l'avons fait voir plus haut, la tradition des Andrieux, des Collin d'Harleville, des Étienne, n'avait jamais été entièrement interrompue. Seulement, M. Doucet la reprit pour son compte avec une grâce et une finesse qui lui étaient propres. *Le Baron de Lafleur*, d'abord joué à l'Odéon, *les Ennemis de la maison*, *le Fruit défendu* sont d'aimables œuvres, écrites en vers aisés et spirituels, et qui furent l'objet de fréquentes reprises. Elles ne donnaient pas pourtant toute la mesure du talent de leur auteur. Il y a plus que de la facilité et de l'agrément dans *la Considération*, représentée le 6 novembre 1860, et où, par une de ces curieuses coïncidences dont l'histoire théâtrale offre tant d'exemples, se trouvait en germe la situation maîtresse des *Effrontés* d'Émile Augier, joués deux mois plus tard.

A côté des noms de Ponsard, d'Émile Augier, de M. Camille Doucet, il convient d'en citer d'autres, d'une importance moindre, ceux de quelques auteurs nouveaux à la Comédie et de qui les tendances étaient fort divergentes : tel Gozlan, écrivain maniéré, esprit original mais médiocrement équilibré, et dont la subtilité se trahissait jusque dans la recherche et l'affectation dont témoignent ses titres, *Notre fille est princesse*, *la Queue du chien d'Alcibiade*, *le Gâteau des reines*, etc. Trois petites pièces d'un tour adroit, plus heureuses que ses œuvres étendues, se maintinrent longtemps au répertoire : *une Tempête dans un verre d'eau*, *la Fin du roman* et *la Pluie et le Beau Temps*.

Signalons aussi Harel, pour sa pièce au titre un peu ambitieux, *les Grands et les Petits;* — Hippolyte Lucas, littérateur érudit, auteur d'une utile *Histoire du Théâtre-Français*, et auquel on doit une adaptation du *Tisserand de Ségovie*; — Galoppe d'Onquaire et sa *Femme de quarante ans*, qui eut du succès malgré le fâcheux pronostic d'un journaliste : « Thème triste! un homme ruiné qui épouse une femme en ruines! »; — Adrien Decourcelle et son spirituel début : *une Soirée à la Bastille*; — M. Cormon et son *Corneille et Rotrou*, entrée de jeu fort littéraire de l'auteur de tant de mélodrames et de librettos applaudis: — Michel Carré et M. Jules Barbier qui, eux aussi, s'essayèrent à la Comédie-Française avant de devenir les féconds librettistes que tout le monde connaît: — Durantin; M. F. Dugué; E. de Mirecourt: — Étienne Arago et sa grande comédie en vers *les Aristocraties*, qui, donnée en 1847, mettait en présence la fortune, la race, le talent, et se passait dans ce monde d'ingénieurs et de « capitalistes » où devait, par la suite, se dérouler l'action de tant de pièces.

***

Le succès le plus brillant de cette année ne devait pas être obtenu par une grande pièce de ce genre, mais par un tout petit acte; seulement cet acte minuscule était un véritable joyau, de la plus exquise délicatesse. Ce fut le public de Saint-Pétersbourg, cette « neigeuse

Athènes », selon le joli mot de Gautier, qui se chargea de découvrir ce bijou dans le bagage littéraire d'un de nos compatriotes. Nous voulons parler du *Caprice*, d'Alfred de Musset, joué aux Français, le 27 novembre 1847.

La réussite, à Paris, fut extraordinaire. Cette piécette était « un souffle, un rien », mais ce qui lui prêtait un irrésistible attrait, c'était la grâce et la distinction du style, la délicatesse des idées, l'esprit étincelant répandu dans le dialogue. Cette œuvre attrayante fut suivie, à quelques mois d'intervalle, d'une pièce dont le sujet est plus simple encore, *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*, et à laquelle on ne peut reprocher que d'avoir servi de type, pendant une longue série d'années, à une foule de saynètes à deux ou trois personnages, qui, dans la plupart des cas, n'étaient que des contrefaçons du fin et piquant « proverbe » de Musset. A ces précieuses bagatelles succédèrent des œuvres plus importantes : *Il ne faut jurer de rien*, que l'on représenta à la veille de la formidable insurrection de Juin ; *le Chandelier*, joué d'abord au Théâtre-Historique ; *André del Sarto* (21 novembre 1848), dont le succès fut, paraît-il, compromis par une simplification du dénouement, causée par la prétendue impossibilité d'amener des chevaux sur la scène. En dépit d'une versification élégante, *Louison* fut médiocrement chanceuse le 22 février 1849. Un sort analogue était réservé à *On ne saurait penser à tout*, le 30 mai de la même année : mais la revanche fut éclatante avec *les Caprices de Marianne* (14 juin 1851). Dix ans plus tard, *On ne badine pas avec l'amour* fut un vrai triomphe. En 1866, *Fantasio* fut très contesté. Par compensation, l'on accueillit chaleureusement *la Nuit d'octobre ;* pourtant

l'auteur, en la composant, dans un de ces moments d'inspiration dont nous rend compte la biographie écrite par son frère, ne songeait guère, à coup sûr, au théâtre. Une expérience analogue, tentée en 1876, avec *la Nuit de mai*, fut moins heureuse. Enfin, en 1882, *Barberine*, froidement jouée, fut reçue plus froidement encore.

Le chiffre total de représentations obtenu par les pièces de Musset à la Comédie est, à l'heure actuelle, de dix-sept cent quatre-vingt-quatre. C'est ainsi que, par une fortune assez imprévue, l'on vit réussir à la scène, ce répertoire originairement composé, à l'exception de *Louison* et d'*On ne saurait penser à tout*, non pour l'exécution théâtrale, mais pour la simple lecture. Ce fut, désormais, *le Spectacle dans un fauteuil*... d'orchestre.

Est-ce en quelques lignes qu'il conviendrait de caractériser le talent de l'auteur, talent tout original et fort personnel, bien qu'il évoque, pour les connaisseurs, les souvenirs assez disparates de Shakespeare et de Marivaux, de La Fontaine et de lord Byron? On reconnaît dans l'écrivain, à certains signes, le contemporain des romantiques, mais non le romantique véritable; à l'école de 1830, il n'est guère redevable que des quelques défauts de son œuvre, notamment un penchant intermittent, et d'ailleurs peu marqué, à la déclamation et à l'emphase. Il reste à beaucoup d'égards, — M. Claveau, dans une chaleureuse étude, l'a récemment et fort justement remarqué, — un classique, un traditionnel, par-dessus tout un Français. Que de qualités nobles et rares en son style, nuancé, diapré de couleurs légères et brillantes! Quelle délicatesse dans son « humour »! Avec quel art

il s'entend à faire causer les niais et les imbéciles, et à tirer des propos saugrenus qu'il leur attribue des effets comiques profonds et nouveaux! Nul enfin n'a mieux su parler, avec plus d'ampleur, de sensibilité, de sobre véhémence, le langage de la passion. Assurément, la destinée de ce poète lyrique devenant, d'une manière presque accidentelle et sans y avoir positivement visé, l'un des maîtres de la scène, constitue une des singularités les plus intéressantes de l'histoire théâtrale. Malheureusement, pour jouer ces œuvres dont quelques-unes sont subtiles et ténues comme les fantaisies shakespeariennes, pour incarner ces types parfois aussi impossibles à classer que ceux des Miranda et des Prospero, des Titania et des Bottom, une interprétation transcendante est indispensable. Les artistes capables de ce tour de force deviennent de plus en plus rares, et le jour où l'on aurait perdu le sens et la tradition de ces œuvres dans lesquelles la nature et une sorte de convention supérieure sont si étroitement et si étrangement unies, réussirait-on à les faire revivre sur le théâtre?

Moins favorisé que Musset, Prosper Mérimée avait échoué, le 13 mai 1850, avec *le Carrosse du Saint-Sacrement*, malgré toute la grâce pimpante du caractère de Camila Périchole. — Notons en passant les noms de quelques écrivains qui, joués aux Français, ont dû le meilleur de leur réputation à leurs victoires sur d'autres scènes, ou à leurs travaux en dehors du théâtre : Méry, auteur du *Vrai Club des femmes*, une des rares pièces de circonstance données alors à la Comédie; Plouvier, Francis Wey et Ed. Fournier, dont le succès théâtral le plus clair devait être obtenu par la suite avec un simple à-propos,

Corneille à la butte Saint-Roch; puis un trio de gens de théâtre, Augustine Brohan, Louis Monrose et Regnier. Ce dernier ne réussit jamais plus que dans sa collaboration anonyme avec Sandeau, dont le nom rappelle une des pièces les meilleures et les plus durables représentées alors, *Mademoiselle de la Seiglière*. Joué pour la première fois le 4 novembre 1851, l'ouvrage est un de ceux qui, depuis cette époque, se sont maintenus au répertoire avec le plus de continuité et d'éclat; il compte à l'heure actuelle cinq cent onze représentations. La question des castes, déjà posée dans *les Aristocraties*, était traitée ici avec bien plus de relief, et d'une façon infiniment plus attachante. Ce thème devait être, dans la suite, maintes fois repris par Octave Feuillet, MM. Legouvé, Sardou, etc. En dehors de l'intérêt du sujet, *Mademoiselle de la Seiglière* s'imposait par la saine qualité de la langue.

Avant l'établissement de l'Empire, il nous faut indiquer un autre succès (mais en un genre infiniment plus réduit), celui du *Bonhomme Jadis* de Murger, le bohème-type qui disait, dans ses derniers jours, à Edmond About : « La bohème n'est pas une institution; c'est une maladie,... et j'en meurs. » *Le Bonhomme Jadis* est une œuvre des plus agréables, la seule que l'auteur ait donnée aux Français. Il s'y est soutenu par ce spécimen unique, ainsi qu'il arriva plus tard à Caraguel avec son *Bougeoir*, et à Henri Nicolle avec ses *Projets de ma tante*.

Nous avons à dessein laissé sur notre route plusieurs écrivains connus, tels que Laya ou Feuillet. C'est que, en réalité, bien qu'ils eussent

déjà débuté à cette date, on doit les rattacher à l'époque du Second Empire. Quant à Balzac, quoique son *Mercadet* donné en 1851 au Gymnase, n'ait été joué aux Français que dix-sept années plus tard, nous croyons devoir nommer ici cet ouvrage vigoureux et caractéristique. La mise en œuvre, on le sait, n'appartient pas exclusivement à l'auteur de *la Comédie humaine*. M. d'Ennery mit au service du puissant romancier son expérience de la scène et aussi ses petits artifices et ses procédés conventionnels. En dépit de certains détails contestables, la pièce est d'une haute allure. Ce type de financier, et ce n'est pas là un mince éloge, évoque, à travers le temps, le grand souvenir de Turcaret.

Les années qui correspondent à la fin du règne de Louis-Philippe et à la Seconde République avaient été marquées littérairement par une réaction, d'ailleurs plus superficielle qu'on ne le pensait alors, contre le Romantisme. Une réaction signala également la première partie du règne de Napoléon III. La plupart des pièces (quels que soient leur importance et le mérite de leurs auteurs) représentées de 1852 à 1860, sur nos grandes scènes de comédie ou de genre, ont pour caractère commun de réagir contre la domination de Scribe. De la sorte, selon la judicieuse réflexion de M. Doumic relativement à l'auteur d'*une Chaîne*, « son influence acceptée ou com-

battue s'est fait jusqu'aujourd'hui partout sentir. » Les lettrés étaient las de ce « monde de Scribe », spirituellement dépeint par J.-J. Weiss, qui oubliait toutefois que, dans *Dix ans ou la vie d'une femme*, Scribe avait pressenti et devancé l'école réaliste. On ne voulait plus entendre parler de « cette réunion d'honnêtes gens où l'on glissait quelquefois sur des pentes bien douces et bien dangereuses, mais où l'on ne connaissait point les chutes profondes dans la boue ». On prétendait serrer la réalité de plus près, traiter sans scrupule les situations les plus risquées. On choisissait, autant que possible, des sujets permettant de tracer la peinture exacte, détaillée, des mœurs sociales. L'action des pièces ne se passait plus désormais dans un monde d'êtres conventionnels, souvent dépourvus d'une profession bien définie, mais en un milieu précis, déterminé, de savants, d'ingénieurs, de gens de Bourse, d'agriculteurs, de voyageurs. On ne négligeait ni le demi-monde, ni même le quart de monde, le groupe des intrigants, des faiseurs et des déclassés. Les questions d'argent se glissaient partout, se mêlaient à tout. Enfin et surtout, on se préoccupait de faire du théâtre utile, ayant une portée morale : et souvent une œuvre renfermait une thèse, était consacrée à démontrer une proposition quelconque, relative soit à la famille, au mariage, à l'amour libre, soit à quelque autre point de doctrine sociale ou même politique.

Deux conséquences dérivèrent tout d'abord de ces caractères généraux : la disparition presque complète de la pièce historique, et, comme l'a justement constaté M. F. Lhomme dans une piquante étude sur *la Poésie au théâtre*, l'éviction progressive de la comédie ou

du drame en vers. L'alexandrin, si bien fait pour la dissertation oratoire, pour l'expression, en termes abstraits et généraux, des sentiments et des passions, se prête moins à rendre les idées et les détails modernes. Boileau déjà expliquait à son jardinier d'Auteuil combien il est malaisé au poète de « dire, sans s'avilir, les plus petites choses ». Comment introduire dans la langue des dieux et des héros tout le vocabulaire, tout le « jargon », comme on disait au XVIIe siècle, de la science, de la finance, du barreau ? Il fallait être Racine pour demeurer poète en faisant parler Chicaneau, déduisant avec la dernière exactitude toutes les péripéties légales de son malencontreux procès. La verve impétueuse de Regnard avait pu de même, à l'occasion, triompher de difficultés analogues. Encore faut-il observer que, chez les maîtres de l'époque classique, cette incursion dans le domaine de la prose n'était jamais qu'un épisode, un divertissement accidentel.

L'abandon de la pièce historique, l'usage toujours plus rare des vers, ne sont point les seuls caractères que l'on distingue en étudiant la littérature dramatique, d'ailleurs si intéressante, de la période du Second Empire. On y peut relever aussi l'abus de la tirade, où parfois c'est l'auteur lui-même, emporté par le désir d'établir et de faire triompher sa thèse, qui parle par la bouche de l'acteur en scène. On y doit noter encore, dans beaucoup de cas, la prépondérance du « personnage sympathique », destiné à servir en quelque sorte de contrepoids et de repoussoir aux êtres antipathiques dont ces pièces sont remplies. Ajoutons que quelques-uns de ces ouvrages sont écrits

en vue de prouver l'utilité d'une réforme déterminée de la législation. Or, ainsi que nous l'avons observé en parlant de Voltaire, le but une fois atteint, ce succès même ne devait-il point être, pour les œuvres en question, une cause de caducité? Ne risquaient-elles point de perdre, par là même, le meilleur de leur intérêt? Enfin, — et c'est ici le point le plus délicat, la question qui provoque le plus de controverses, — la morale, dont procèdent ces écrivains raisonneurs et systématiques, est-elle toujours saine et de bon aloi? La thèse énoncée est-elle toujours juste, rationnelle, de nature à contenter la conscience scrupuleuse et le goût sévère? C'est précisément ce qu'il serait facile de contester, et l'on a pu voir un grave conseiller, magistrat à principes austères, s'indigner, dans un ouvrage alors honoré d'une haute récompense académique, de ce que le public applaudît « les œuvres de cette école qui s'appelle réaliste, œuvres dont le sens moral n'est pas moins absent que l'idéal, et où les sentiments naturels sont faussés quand ils ne sont pas dégradés ».

Sur tous ces points, bien entendu, nous demeurons fidèle à notre programme, qui consiste à présenter le tableau des faits, en nous mêlant le moins possible de les juger. Ce qui est hors de doute, c'est l'éclat littéraire, c'est aussi la longévité des pièces — nous ne parlons que des plus remarquables — nées durant cette période, qui fut, en un sens, un temps d'effervescence et de luttes. Il suffira de rappeler quelques dates et quelques titres : en 1852, *la Dame aux camélias;* en 1853, *l'Honneur et l'Argent*, *Philiberte*, *les Filles de marbre* et *Diane de Lys ;* en 1854, *le Gendre de monsieur Poirier* et *les Parisiens ;* en 1855, le

Demi-Monde : en 1856, *les Faux Bonshommes ;* en 1857, *la Question d'argent* et *Dalila ;* en 1858, *le Fils naturel, la Jeunesse* et *le Roman d'un jeune homme pauvre ;* en 1859, *le Testament de César Girodot* et *un Père prodigue ;* en 1860, enfin, *les Pattes de mouche.* On observera qu'aucune de ces pièces ne fut créée à la Comédie-Française.

En regard de ces œuvres, les unes reçues avec enthousiasme, les autres du moins discutées, combattues et commentées d'une manière retentissante, que nous offre le Théâtre-Français durant le même laps de temps, en dehors de deux ou trois ouvrages que nous avons antérieurement cités? Deux pièces remarquablement jouées et chaleureusement accueillies, *la Fiammina,* de Mario Uchard (1857), et *le Duc Job,* de Léon Laya (1859), qui devaient, — la seconde surtout, — se maintenir longtemps au répertoire, mais qui, pour la valeur littéraire, n'étaient peut-être comparables à aucune de celles que nous venons d'énumérer. Le premier de ces ouvrages reposait sur une donnée neuve, maintes fois reprise depuis ; mais le style, par certaines affectations, y portait un peu trop l'empreinte d'une certaine date, d'un certain millésime, et peut-être, en outre, y reconnaissait-on trop ouvertement l'histoire véritable, la réelle aventure qui lui avait donné naissance. Quant au *Duc Job,* il n'affichait point de prétention littéraire ; il plut par sa simplicité d'allure, par le ton « bon enfant » du dialogue, et parce qu'il flattait un certain chauvinisme « algérien », en quelque sorte, qui était alors en faveur. En somme, c'était une œuvre amusante, mais, lors de la plus récente reprise, on a pu s'apercevoir que l'observation y est peu profonde, et

le fond sans consistance. Que rencontre-t-on encore? Quelques pièces développées et contenant d'excellentes parties, mais dépourvues de cet attrait que prêtait alors à d'autres ouvrages leur aspect agressif, ou du moins militant, et dont aucune n'offrait un ensemble complètement satisfaisant : tout d'abord, *le Cœur et la Dot*, de Mallefille, ouvrage plein de verve et d'esprit, mais gâté par une fin déclamatoire; *Lady Tartuffe*, de Mme de Girardin, avec son fameux récit « du chien », qui survit, du moins au Conservatoire; puis *la Pierre de touche* d'Augier et Sandeau, qui obtint vingt-sept représentations, et méritait peut-être davantage; *les Jeunes Gens*, de Léon Laya, arrangement simplement agréable des *Adelphes*, de Térence, accommodés à l'usage des Parisiens de 1855; *Guillery*, malencontreux début à la Comédie de l'homme en qui ses amis saluaient, avec un peu de complaisance, un parent de Beaumarchais et de Voltaire : Edmond About; il ne devait, sur ce terrain, prendre sa revanche qu'en 1868, avec *Histoire ancienne*, un simple lever de rideau. *Guillery* est une sorte d'aventure rabelaisienne, un *conte drolatique* dialogué, d'une gaieté laborieuse, et qui n'était à sa vraie place que là où l'auteur le recueillit, dans le *Théâtre impossible*. Citons encore *le Luxe*, d'un chroniqueur alors en vogue, aujourd'hui totalement oublié, Jules Lecomte, et *l'Africain*, de M. Ch. Edmond, curieuse réminiscence du fameux mélodrame de Pixérécourt, *la Femme à deux maris*.

N'omettons point quelques pièces en un ou deux actes, dont le sort fut plus prospère : *La joie fait peur*, qui fit, fait et fera verser bien des larmes : *la Comédie à Ferney*, d'Albéric Second et Louis Lurine, avec

Monrose dans le rôle de Voltaire ; *Péril en la demeure*, où Octave Feuillet donnait une deuxième version de sa *Crise*, et *le Village*, du même ; *l'Amour et son train*, d'O. Lacroix, où M. Delannay avait l'agréable tâche d'embrasser trois des plus jolies artistes de la Comédie ; *Souvent homme varie*, l'élégante et poétique fantaisie, restée au répertoire, de M. Vacquerie ; *les Projets de ma tante*, que déjà nous avons eu lieu de mentionner. D'autres petites pièces, que devait plus tard s'approprier le Théâtre-Français, étaient, dans le même temps, montées ailleurs : *le Pour et le Contre* et *le Cheveu blanc*, d'Octave Feuillet ; *Au printemps*, de M. Laluyé ; *Rosalinde*, de M. Aurélien Scholl, et le badinage exquis de M. Meilhac, *l'Autographe*.

La Comédie-Française annexa pareillement à son répertoire, mais à la longue, quelques-unes des grandes pièces que nous avons nommées plus haut ; d'autres parmi celles-là, et non des moindres, n'y furent jamais introduites. Le moins favorisé, entre les auteurs de ces importants ouvrages, ce fut Barrière, qui, en définitive, n'a été représenté d'une façon durable, à la rue de Richelieu, que par son aimable mais peu significative bluette, *le Feu au couvent*. Pour transporter *les Filles de marbre* au Théâtre-Français, il eût fallu pratiquer l'amputation de leurs célèbres couplets sur le bruit de l'or, « ce qu'aime Marco », et d'ailleurs ces *Filles*, lors de la reprise qu'on tenta, sur un théâtre de genre, il y a quelques années, ont paru aussi froides que le marbre dont elles étaient faites. De cet ouvrage, il n'est demeuré que le souvenir d'un personnage, Desgenais, dont le nom est devenu celui d'un emploi. Desgenais, comme on l'a dit, c'est le chœur antique,

l'homme qui commente et épilogue, en aggravant ses réflexions de facéties boulevardières d'un goût un peu gros : de là, est sortie toute une légion de raisonneurs plus ou moins spirituels, mais surtout fatigants. En examinant l'ensemble de la production de Théodore Barrière, on y trouve une verve sarcastique, âpre et tranchante, que viennent tempérer çà et là les accents d'une sensibilité franche et vraie. Le défaut de l'auteur est d'éparpiller le ridicule sur quantité de figures, ce qui nuit à l'unité et à l'intérêt. On a pu, pour certaines pièces de ses débuts, adresser le même reproche à M. Sardou, dont *les Intimes*, en particulier, offrent des points de ressemblance nombreux avec *les Faux Bonshommes*. De plus, Barrière, en visant au relief de l'effet comique, aboutit parfois à la caricature. Il manque de proportion, de mesure et de goût. Ce n'en est pas moins un écrivain d'un talent très personnel, dont, nous le répétons, le Théâtre-Français ne donne qu'une idée insuffisante et incomplète, en n'en présentant que les très petits côtés.

Beaucoup plus heureux devait être M. Dumas fils, dont nous ne parlerons que plus tard, puisque la première pièce que donna de lui la Comédie-Française n'y fut représentée qu'après la guerre, à l'époque où fut également admis dans le répertoire le remarquable et toujours divertissant ouvrage de Belot et Villetard : *le Testament de César Girodot*. Nous retrouverons de même un peu plus loin Feuillet (dont la *Dalila* devait être l'objet de deux reprises sans grand éclat), ainsi que M. Sardou. Pour Émile Augier, sa rentrée à la Comédie fut triomphalement marquée par une série de succès ; le premier effet, par contre-

coup, de ces succès, fut de faire inscrire au répertoire, à côté de la gracieuse comédie de *Philiberte*, qui y était déjà installée, *la Jeunesse*, œuvre inégale, assez prosaïque, en dépit de son titre séduisant, et surtout *le Gendre de M. Poirier*, la plus célèbre et sans doute la plus parfaite comédie de son auteur, auquel ne fut assurément pas nuisible le concours de Jules Sandeau. Ces deux excellents esprits se complétaient admirablement l'un l'autre ; Sandeau, par sa finesse, son tact, faisait valoir, en les modérant, les puissantes qualités de son collaborateur. Moins favorisés, *le Mariage d'Olympe* et *les Lionnes pauvres*, une des œuvres les plus méditées et les plus fortes d'Augier, ne devaient point prendre place sur l'affiche des Français.

***

Comment a-t-il pu se faire qu'il ait fallu attendre jusqu'aux premiers jours de 1861 pour voir créer à la Comédie une œuvre pouvant être regardée comme un spécimen saillant et développé du genre nouveau, *les Effrontés ?* On a, pour expliquer ce singulier phénomène, invoqué plusieurs raisons dont aucune n'est absolument satisfaisante. On a allégué tout d'abord la « prudence » proverbiale du Théâtre-Français : — mais n'avait-il pas, le premier, donné asile aux productions les plus caractérisées, les plus aventureuses, de l'école romantique, *Henri III*, *Hernani*, *Clotilde*, *Chatterton ?* On a parlé de l'« omnipotence » de Rachel, s'opposant à ce que l'on montât tout ouvrage, susceptible d'une vive

réussite, où elle ne jouait pas ; mais *Mademoiselle de la Seiglière* n'avait-elle point, sans sa participation, remporté une complète victoire ? L'illustre tragédienne, au reste, avait disparu de la scène depuis 1855 et était morte en 1858. N'oublions pas, en outre, qu'un bon nombre des œuvres auxquelles nous venons de faire allusion ne furent point soumises au comité ; que M. Dumas, par exemple (il l'a spirituellement conté), *ne voulait pas* que *le Demi-Monde* fût joué aux Français. Au surplus, à quoi bon revenir sur ces contestations, sur ces vieilles querelles ? Il y a quelque vingt-cinq ans que M. Claretie (avait-il dès lors le vague pressentiment qu'il serait, lui aussi, comme directeur, mis un jour sur la sellette ?) s'expliquait à ce sujet, dans un article où il se faisait, avec preuves à l'appui, l'avocat de la Comédie.

Quoi qu'il en soit, le succès des *Effrontés*, confirmé le 1er décembre 1862 par celui du *Fils de Giboyer*, comédie sociale et politique, sorte de satire anti-cléricale, marque une date importante dans l'histoire du Théâtre-Français en notre siècle. Certes, cette double réussite fut due, pour une certaine part, aux circonstances, au piment d'actualité qui assaisonnait ces deux pièces. L'auteur flattait des opinions régnantes. Il s'était attaché à peindre un état de choses essentiellement transitoire. Aussi, en dépit de la très vive faveur dont ils jouissent encore, on peut se demander si ces deux ouvrages ont pour nous tout l'attrait qu'ils offraient aux contemporains. Le monde du journalisme, notamment, étudié dans *les Effrontés*, a singulièrement changé depuis trente ans. Giboyer lui-même, en qui l'on a voulu voir un descendant de Figaro, se ressent d'une convention alors courante, mais

qu'aujourd'hui l'on accepterait plus difficilement. Combien, néanmoins, le talent, ici, est vigoureux, indéniable ! L'esprit, dans ce dialogue vif et coloré, n'est pas toujours d'une qualité très fine ; en revanche, il est âpre et mordant : il cingle et meurtrit l'hypocrisie et le vice. Enfin, c'est avec une netteté magistrale que sont dessinées les figures pleines de relief et de vie de Giboyer, de Vernouillet, du marquis d'Auberive, de Maréchal, et de cette Fernande, un de ces types de jeunes filles dans la peinture desquels s'est complu l'auteur, et chez qui, comme elle le dit elle-même, « à la place des délicatesses féminines, s'est développé un sentiment d'honneur viril ».

Le 29 octobre 1864, *Maître Guérin*, dont nous avons signalé plus haut les étranges remaniements, devait être encore un succès. La veine se continua avec *Paul Forestier* (1868), pièce intime, la dernière qu'Émile Augier ait écrite en vers, et où se trouve une situation que, trois ans plus tard, devait rappeler *une Visite de noces* de M. Dumas : seulement, dans le second cas, il s'agit d'une feinte inventée par stratagème, tandis que, dans le premier, l'aventure n'est nullement imaginaire. En 1869, l'agréable proverbe du *Post-Scriptum* marqua encore une date heureuse. Mais la même année on vit pâlir l'étoile de l'auteur quand il donna *Lions et Renards*, suite assez médiocre de *la Contagion* représentée dans l'intervalle à l'Odéon et non à la Comédie, par suite de démêlés, d'ordre intime, qu'il est inutile de rappeler ici. En 1873, une réussite aussi douteuse attendait *Jean de Thommeray*, composé en collaboration avec Sandeau, d'après une nouvelle de ce dernier qu'avait publiée la *Revue des Deux Mondes*. Par bonheur, la

carrière dramatique d'Augier se termina sur un succès, celui des *Fourchambault*, en 1878. L'ouvrage, trop touffu, d'une originalité contestable, est digne cependant de figurer à un bon rang dans l'œuvre d'un écrivain qui, par la droiture de son caractère et de son esprit, par sa santé intellectuelle, par son constant dédain du charlatanisme et de la réclame, a laissé, avec une œuvre dont certaines parties sont du plus rare intérêt, une pure et haute renommée de parfaite intégrité littéraire.

Le succès des pièces d'Emile Augier, celui du *Lion amoureux*, de Ponsard, joué en 1866, devaient encourager l'administrateur en exercice, Edouard Thierry, plus entreprenant que son timide prédécesseur. Empis, à risquer des essais, à favoriser des débuts dont quelques-uns furent heureux, et à la réussite desquels se consacra, sans ménager ses efforts, une des plus belles troupes comiques que le Théâtre-Français ait jamais eues.

En dehors du triomphe d'*On ne badine pas avec l'amour*, et du résultat équivoque de *la Loi du cœur*, de Léon Laya, la première expérience tentée par Édouard Thierry n'avait pas été des plus décisives : nous voulons parler de *la Papillonne*, de M. Sardou, désigné à l'attention de l'administrateur par la vogue qu'il obtenait sur d'autres scènes. *La Papillonne* n'alla pas au delà de vingt-trois représentations.

Incontestablement M. Sardou, dont nul au reste ne saurait contester la réelle et vivace personnalité, est l'héritier le plus direct de Scribe. Il a lui-même raconté que, pour se faire la main, il s'exerçait, dans sa jeunesse, à continuer des pièces de Scribe dont il n'avait lu que le

premier acte. Comme Scribe, il est, au plus haut degré, un « charpentier », selon le terme à la mode en 1840. Tous ses effets sont imaginés, préparés, réalisés, avec l'adresse et la sûreté d'un maître : même quand la vie véritable est absente de son œuvre, il en donne l'illusion à force de calcul et d'habileté ; il excelle à faire accepter les plus invraisemblables postulats. Comme Scribe, en outre, il a écrit des comédies, des vaudevilles, des opéras-comiques, des pièces à cadre historique. Si, dans la production de Scribe, on ne peut rien opposer à ces « grandes machines », à ces drames qui s'appellent *Patrie*, *la Haine*, *Théodora*, *Gismonda*, l'auteur de *Bertrand et Raton*, par compensation, a ses livrets d'opéras, où il a mis ses conceptions les plus fortes, et qui peut-être ne sont pas, après tout, aussi distants qu'on pourrait le croire des œuvres que nous venons de nommer. Comment, dès lors, avec cette quasi-équivalence de ressources et de capacités, a-t-il pu se faire que, sur notre première scène, où Scribe, sans collaborateur, a obtenu ses principaux triomphes, M. Sardou n'ait été représenté que par le vaudeville, assez froidement accueilli, de *la Papillonne*, par une reprise sans éclat des *Pattes de mouche*, par la comédie à thèse de *Daniel Rochat*, une de ses pièces évidemment les moins bien venues, et par un drame historique, *Thermidor*, qui, en vertu de l'interdiction dont on se souvient, n'a été donné que deux fois ? Historiographe de la Comédie-Française, nous ne pouvons, par suite, consacrer que ces quelques lignes à l'homme qui, tant de fois applaudi sur d'autres théâtres, tient aujourd'hui, dans la littérature dramatique, une place si considérable.

Comme pour *la Papillonne*, le public des Français, en la même année 1862, manifesta de la tiédeur à l'égard de *Dolorès*, drame rappelant la manière de Hugo, non sans beaucoup d'atténuations et de compromis, œuvre d'un poète, l'ami intime de Flaubert, Louis Bouilhet, qui réussit plus à l'Odéon qu'à la Comédie. Signalons, par contre, en 1863, le début heureux, avec un acte en vers, *Trop curieux*, d'un écrivain délicat et spirituel, Gondinet, qui, après la guerre, devait faire représenter sur la même scène deux œuvres plus développées, *Christiane* et *le Parisien ;* elles se recommandent plutôt par l'agrément des détails, la qualité fine de l'observation, que par la puissance inventive et la forte tenue de l'ensemble. Un autre début brillant, également avec une comédie en vers, *le Dernier Quartier*, fut celui de M. Pailleron, destiné à se faire sur cette scène une grande situation.

Cette année 1863 est aussi marquée par la représentation d'une œuvre fort discutée à sa naissance, et qui, finalement, s'est solidement établie au répertoire, le *Jean Baudry*, de M. Vacquerie. La donnée de cette œuvre est antipathique, mais les caractères y sont dessinés avec vigueur, et, chose assez remarquable chez un écrivain procédant de l'inspiration romantique, le style, par sa concision, sa sobriété, sa fermeté, est digne des classiques. M. Vacquerie ne devait point, en 1866, retrouver un aussi chaleureux accueil avec *le Fils*, pièce d'où cependant ne sont absents ni l'intérêt ni le mérite littéraire.

De même que M. Sardou avec *la Papillonne*, Labiche, lui aussi, tant de fois vainqueur sur d'autres scènes, ne put, avec son *Moi* (1864), se fixer à la Comédie. Il en faut dire autant de M. A. Daudet, qui inaugura

l'année 1865 avec *l'Œillet blanc*, écrit de compte à demi avec L'Epine, et qui, après cette épreuve douteuse, devait, sur ce théâtre, renoncer à en tenter une autre. Mais en cette année 1865 se produisit un succès considérable, et dont le contre-coup devait se faire durablement sentir, celui du *Supplice d'une femme*.

Nous ne rappellerons pas la curieuse genèse de cette pièce ; ces détails se trouvent en plus d'un livre, surtout dans l'*Année littéraire*, regrettablement interrompue, de M. Vapereau, et dans le précieux *Journal intime de la Comédie-Française* (1852-1871), de M. G. d'Heylli, ouvrages auxquels nous renvoyons les lecteurs désireux d'avoir, sur cette période, de plus amples renseignements. *Le Supplice d'une femme*, où Regnier remporta son dernier grand succès, devait, en une certaine mesure, faire prévaloir un système nouveau, et amener une sorte de réaction contre certains procédés de l'école alors appelée réaliste. Or, par un phénomène assez bizarre, il se trouvait que l'artisan de cette réaction n'était autre que le chef même de cette école, M. Dumas fils, collaborateur anonyme, comme on le sait, d'Émile de Girardin, pour cette œuvre remarquable.

Les comédies de M. Dumas jouées antérieurement à cette date présentaient, entre autres caractères distinctifs, des proportions jusque-là inusitées dans ce genre d'ouvrages, grâce au luxe de développements, d'analyses, d'étincelants hors-d'œuvre, qu'avait rendus non seulement supportables, mais même attrayants, le tour d'esprit si personnel, si entraînant, de l'auteur. Entre les mains d'élèves moins habiles et moins exercés que le maître, cet abus du développement,

cette dispersion de l'intérêt, ce goût pour la dissertation, devenaient, pour le public, une cause de fatigue et d'ennui. C'est contre ces tendances que réagissait *le Supplice d'une femme*, où les dimensions étaient sévèrement calculées, où la règle, si longtemps délaissée, des trois unités, était appliquée avec une inflexible rigueur, où tout l'effort de l'action se concentrait sur un point unique; à tous ces égards, c'était presque un retour à la « crise », si caractéristique, de l'ancienne tragédie. Aujourd'hui encore, l'influence de cette œuvre singulière se fait sentir; maintes pièces sont taillées sur ce patron, si nettement tracé, qui, notamment, a séduit certains auteurs du Théâtre-Libre, et ceux pour qui le drame est avant tout un conflit psychologique.

Mais nous sommes contraint de précipiter notre marche, sous peine de donner à cette partie de notre travail une extension démesurée. Bornons-nous donc à indiquer sommairement, en 1865, le succès de *la Pomme*, ingénieuse fantaisie en vers de Banville, l'artiste à l'esprit si flexible, au talent si savant et si agile; ce succès devait être encore dépassé, l'année suivante, par l'éclatante réussite de *Gringoire*, qui fut le premier triomphe de M. Coquelin. N'oublions point *une Amie*, début de M. Bergerat à vingt ans; ni la bataille épique livrée à l'occasion de *Henriette Maréchal*, des frères de Goncourt, et de son prologue « sensationnel » du bal de l'Opéra, dont les audaces, alors censurées avec tant d'âpreté et sifflées avec tant de violence, devaient, une vingtaine d'années plus tard, à l'Odéon, paraître si anodines. Mentionnons encore, suivant l'ordre chronologique : en 1867, une nouvelle et délicate esquisse de Feuillet, *le Cas de conscience :* puis la dernière

œuvre de Ponsard, *Galilée*, moins un drame qu'une sorte de poème, non dépourvu de grandeur, pour la création duquel Geffroy sortit de sa retraite ; ensuite le début peu saillant d'Alphonse Karr à la Comédie avec *les Roses jaunes*. En 1868, nous rencontrons pour la première fois M. Ferrier, avec une agréable bluette mythologique en vers, *la Revanche d'Iris*.

Nous passons, bien entendu, sous silence les pièces énumérées plus haut : mais, en 1869, divers ouvrages sollicitent notre attention. Notons d'abord la première œuvre développée donnée par M. Pailleron aux Français, *les Faux Ménages ;* c'est une étude en vers, où se révélaient les qualités d'observation, la verve, la sensibilité même que l'on ne peut méconnaître chez l'auteur du *Monde où l'on s'ennuie ;* seul le dénouement, un peu dur, ne satisfit pas complètement le public : il se rencontra un amateur convaincu pour imaginer et réaliser un acte complémentaire, qu'il fit même imprimer. Signalons la première grande pièce, également, de Feuillet à la Comédie, si l'on excepte certaine *Vieillesse de Richelieu*, jouée en 1848, et qui ne faisait point pressentir le bel avenir de l'auteur : nous voulons parler de *Julie*, modelée à quelques égards sur *le Supplice d'une femme*, drame violent, rapide, pathétique, qui ne laissait pas au spectateur le temps de respirer et de se reprendre, avec sa brusque succession de coups de théâtre : Feuillet affectionnait cet abus de la force apparente, comme tous ceux à qui l'on a trop vanté leur grâce et leur douceur. Nous nommerons encore quelques pièces qui toutes marquaient le début, au moins à la Comédie, de leur auteur : *Juan Strenner*, de

M. Déroulède, dont l'interprétation, qui ne comprenait que des sociétaires, fit sensation ; *la Parvenue*, d'Henri Rivière, mort glorieusement plus tard au Tonkin ; *un Mari qui pleure*, de Prével, demeuré longtemps au répertoire ; *les Ouvriers*, de M. Manuel, qui, dans un genre tout autre, et malgré leur nuance un peu trop sentimentale ou même mélodramatique, n'eurent pas une moindre fortune ; *les Deux Douleurs*, un poème dialogué plutôt qu'une pièce, dû à M. Coppée, qui, grâce au *Passant*, était, du jour au lendemain, devenu célèbre. Mais, insensiblement, nous voici arrivés au 2 juin 1870, à la veille de la déclaration de guerre. Or, que donne-t-on à la Comédie-Française ? Une œuvre d'allure belliqueuse, inspirée à Jules Amigues et M. Desboutin par la vie romanesque du héros de Fontenoy, de Maurice de Saxe. Dans la maison de Molière, on crie sur la scène : « Aux armes ! » Qui donc alors, dans la salle, se doutait que, quelques semaines plus tard, ce cri devait être celui de la France entière ? Par un caprice assez extraordinaire du hasard, il se trouvait que le dernier ouvrage monté aux Français, avant les trop réelles batailles, était précisément une pièce militaire.

***

Selon la règle suivie par nous dans les travaux, analogues à celui-ci, que nous avons consacrés à l'Opéra et à l'Opéra-Comique, nous serons très bref sur tout ce qui s'est passé à la Comédie durant la période la plus récente, celle qui s'étend depuis la guerre jusqu'au-

jourd'hui. Nous avons en partie traité cette portion de notre sujet en traçant le *Coup d'œil d'ensemble* qui forme le vingtième volume de la collection de notre *Almanach des spectacles*, et nous ne croyons pas utile de sortir de la réserve que nous nous étions alors imposée. Quand on voit avec quelle indépendance et quelle désinvolture sont jugés, dès qu'ils sont morts, tels écrivains que l'on encensait de leur vivant, on se laisse aller à des doutes sur la valeur des louanges que certaine critique complaisante prodigue aux contemporains. Pour nous, en cette dernière partie, plus encore que dans les précédentes, nous serons très sobre de réflexions. En général, nous nous bornerons à constater les résultats; mais cette simple constatation, un peu sèche, ne sera peut-être pas, néanmoins, dépourvue de tout intérêt.

Il est évident, par exemple, en s'en tenant à la seule analyse des faits, que, durant les vingt-quatre dernières années, on n'a vu, à la Comédie-Française, ni s'établir une école nettement caractérisée, ni même se produire une série d'œuvres révélant entre leurs auteurs, à défaut d'un accord absolu et d'une exacte discipline, une certaine communauté de pensée et de tendance. Le Romantisme, au théâtre, avait été une réaction contre la littérature dramatique en honneur dans la seconde partie du XVIIIe siècle et surtout sous l'Empire ; l'école du bon sens fut une réaction contre le Romantisme : l'école réaliste, une réaction contre les œuvres sans doctrine et ne se proposant guère d'autre objet que d'amuser ; nous avons même vu, à la fin du Second Empire, s'ébaucher une réaction encore contre l'excès de dissertation et de démonstration mis en faveur par certains réalistes.

Dans les années où nous sommes parvenu, l'on n'observe rien de semblable. Et tout d'abord, dans le répertoire de la Comédie, on chercherait vainement un contre-coup très marqué des terribles émotions de la guerre. Là, comme dans tous les autres théâtres, on trouve plutôt des allusions à la guerre que des pièces directement inspirées par elle. Il importe de ne pas se méprendre, et de ne point oublier, par exemple, que *la Fille de Roland*, dont le grand et légitime succès fut corroboré par la recrudescence du sentiment patriotique, avait été écrite et soumise au comité avant 1870. D'autre part, si le drame en vers, à ambitions élevées, reconquit incontestablement, après nos épreuves, une vogue qu'il avait perdue depuis assez longtemps, c'est là un fait qu'il faut peut-être attribuer surtout à une cause toute spéciale, la reconstitution d'une excellente troupe tragique. La troupe des Français, si riche, sous le Second Empire, en parfaits comédiens, ne présentait alors que des tragédiens médiocres, tandis que le successeur d'Édouard Thierry, Emile Perrin, eut, dès les premières années de sa direction, l'heureuse fortune de mettre la main sur deux des plus puissantes natures de tragédiens que l'on ait eu à signaler depuis Rachel : M. Mounet-Sully et Mme Sarah Bernhardt.

Assurément, en émettant ces remarques, nous ne voulons pas soutenir que, dans son esprit général et dans ses aspirations, le répertoire du Théâtre-Français n'a pas, depuis vingt-quatre ans, subi de modifications. Il s'y est produit des tentatives intéressantes de rajeunissement, de renouvellement. Les tendances, à la fois opposées et simultanées, qu'on a vues se manifester, sur d'autres scènes, d'une part vers le

réalisme à outrance, sous le nom de naturalisme, d'autre part vers une sorte de mysticisme d'un genre spécial, se sont fait sentir aussi dans les pièces jouées à la Comédie, mais, pour ainsi dire, avec plus de prudence et de discrétion. En somme, un point très important s'impose à l'attention : c'est que toutes les œuvres, sans nulle exception, qui, depuis la guerre, ont eu aux Français un succès éclatant et prolongé, sont dues à des hommes dont la réputation, soit dans l'ordre dramatique, soit en d'autres genres littéraires, remonte à la période antérieure. Il n'y a aucun correctif à cette constatation assez peu consolante, et un pareil fait est peut-être, pour un laps de temps aussi long, unique dans l'histoire de la Comédie-Française. Aucun ouvrage signé d'un nom nouveau n'a même obtenu un succès égal à celui de deux œuvres qui, dans le théâtre de leurs auteurs, ne tiennent, indéniablement, qu'une place secondaire : *les Fourchambault* et *Cabotins !* Quant aux pièces qui ont le mieux réussi parmi celles que l'on doit à des écrivains non joués avant la guerre, — par exemple celles de M. Richepin, *Monsieur Scapin*, *le Flibustier*, *Par le glaive*, elles relèvent précisément d'un art peu original, et sont modelées sur un patron connu et traditionnel. Lorsque M. Richepin a voulu se montrer novateur (l'innovation n'est-elle pas d'ailleurs plus apparente que réelle ?) avec *Vers la joie*, on sait quel a été le résultat. Une seule pièce d'un genre assez neuf s'est maintenue sur l'affiche : la poétique et fantaisiste *Grisélidis*, de MM. Armand Silvestre et Morand ; encore lui a-t-il fallu plus de trois années pour atteindre le chiffre de soixante-quatorze représentations. Indubitablement, dans les deux théâtres dont

nous nous sommes précédemment occupé, les producteurs nouveaux ont été plus heureux.

Ce sont donc des auteurs applaudis sur la scène avant la guerre, ou appréciés alors à d'autres titres, qui tiennent, sans discussion possible, la place d'honneur dans cette dernière partie de notre résumé, soit par des œuvres écrites pour d'autres théâtres et transportées rue de Richelieu, soit par des ouvrages nouveaux écrits directement en vue de la Comédie.

Dans la première catégorie, nous nous bornerons à rappeler le vif succès que remportèrent, lorsqu'on les introduisit aux Français : *le Testament de César Girodot* (1873), *le Mariage de Victorine* (1876), *le Marquis de Villemer* (1877), *Ruy Blas* (1879), *Hamlet* (1886), *Antigone* (1893). En cette même série se range un des ouvrages dont la destinée a été la plus brillante depuis sa reprise aux Français, en 1874, *le Demi-Monde*.

Nous avons dit que M. Dumas, dans l'origine, avait préféré que cette pièce ne fût pas jouée à la Comédie. D'autre part, son traité avec le Gymnase l'avait lié jusqu'alors et ne lui avait permis qu'une participation anonyme au *Supplice d'une femme*. Certes, la place du *Demi-Monde* était au Théâtre-Français. Depuis le temps où la pièce fut composée, le milieu social qui y est décrit n'a changé qu'à la surface.

Tracé par un peintre perspicace, avisé, renseigné, le tableau demeure exact. L'œuvre révèle une rare puissance d'observation; elle est écrite d'une plume incisive; l'action, déduite avec beaucoup de logique et de force, est d'un intérêt non douteux. Seulement, par suite des incessantes variations de la morale courante, on serait peut-être moins sévère aujourd'hui pour la baronne d'Ange, moins indulgent, par contre, pour Olivier de Jalin, qu'un des personnages de la pièce définit « le plus honnête homme qu'il connaisse ». On se forme actuellement une idée un peu différente d'un caractère absolument net et délicat. M. Dumas fut moins complètement heureux quand la Comédie s'annexa *le Fils naturel* qui, beaucoup mieux joué à ce théâtre, en 1878, qu'il ne devait l'être, seize ans plus tard, à l'Odéon, y a cependant fourni une carrière beaucoup moins longue. *La Princesse Georges* ne réussit pas à s'introniser pour longtemps aux Français, peut-être à cause d'une interprétation défectueuse. Il est probable que, sans le départ de M. Coquelin et de M. Febvre, *une Visite de noces* et *un Père prodigue* se seraient maintenus au répertoire, mais, à l'heure présente: ils n'y sont pas restés. Quant aux pièces nouvelles de M. Dumas créées à la Comédie, une seule, *la Princesse de Bagdad*, a reçu un froid accueil. *L'Étrangère*, en dépit de ses singularités, ou peut-être par ses singularités mêmes, a beaucoup plu, et n'a point disparu de l'affiche. Il faut citer aussi l'éclatant succès de *Denise*, si délicieusement personnifiée par Mlle Bartet; c'est, à certains égards, une deuxième version, fort remarquable, des *Idées de madame Aubray;* mais l'esprit public avait marché, et l'auteur, cette fois, ne

croyait pas devoir s'excuser, en quelque sorte, envers les spectateurs, par une phrase analogue au fameux « C'est raide! » qui faisait tant d'effet dans la bouche d'Arnal. On ne doit pas oublier *Francillon*, avec sa donnée scabreuse, mais saisissante, son dialogue étincelant, et l'étourdissante dextérité dont témoigne sa mise en œuvre.

Comme M. Dumas, c'est après la guerre qu'ont fait leur première apparition aux Français quatre écrivains de mérite littéraire très différent, de nature et de tendances plus différentes encore : MM. Meilhac et Halévy d'une part, MM. Erckmann-Chatrian de l'autre. A vrai dire, MM. Meilhac et Halévy, « ensemble », ne sont représentés que par quatre pièces : la reprise des *Brebis de Panurge*, celle de *Froufrou*, un des triomphes de Desclée au Gymnase, le délicieux acte de *l'Été de la Saint-Martin*, et *le Petit Hôtel*. Ces ouvrages sont d'essence très fine et d'aspect tout particulier; l'esprit léger, mordant, d'allure excellemment « parisienne », s'y unit à une faculté d'observation fort aiguisée et plus pénétrante qu'on ne le croirait tout d'abord : c'est d'un art très ingénieux, que relève le sel d'un assaisonnement tout à fait moderne. Les pièces de M. Meilhac seul, ou travaillant avec d'autres collaborateurs, ont eu un succès moins décisif. Entre MM. Meilhac et Halévy, et Erckmann-Chatrian, il y a une distance considérable. Ici nous sommes à cent lieues du boulevard : nous avons affaire à un art tout provincial, à un esprit strictement « local », qui apparaît dans des œuvres presque invariablement marquées du caractère alsacien, qu'elles relèvent du genre semi-fantastique comme *le Juif polonais*, dont la reprise n'a pas répondu à l'espoir qu'on

avait fondé sur elle, ou qu'elles appartiennent au genre de la pièce à costumes, comme *les Rantzau*, ou à l'étude de la vie contemporaine, comme *l'Ami Fritz*. C'est ce dernier ouvrage dont la réussite a été la plus vive et la plus soutenue, et ce succès a donné tort à ceux qui estimaient que ce ton, d'une rusticité voulue, n'était pas, sur la première scène française, absolument à sa place.

Par contraste avec MM. Erckmann-Chatrian et leur prosaïsme laborieux, qui prête d'ailleurs à leurs œuvres un attrait spécial et même unique, nous placerons deux poètes : Banville, qui, à son répertoire datant du Second Empire, devait ajouter *Socrate et sa Femme*, puis *le Baiser*, emprunté au Théâtre-Libre, fantaisie légère où se retrouve la virtuosité acrobatique du rimeur des *Odes funambulesques ;* et M. François Coppée. Son *Passant* et son *Severo Torelli*, venus de l'Odéon, ont, aux Français, été favorablement accueillis: mais leur succès a été dépassé par celui d'un petit acte touchant, jamais banni de l'affiche, *le Luthier de Crémone*.

A un tout autre groupe intellectuel appartient Labiche, représenté d'abord par *les Petits Oiseaux*, aimable ouvrage, mais trop anodin ; peut-être eût-il été préférable de choisir dans ses œuvres quelque pièce plus propre à accuser la verve franche, la gaieté primesautière, la forte aptitude à saisir plaisamment les travers bourgeois, attributs de l'auteur à qui l'on doit *le Voyage de M. Perrichon* et *la Cagnotte ;* une seconde pièce, signée de son nom et celle-là jouée d'origine à la Comédie, est demeurée au répertoire, *la Cigale chez les fourmis*, écrite en collaboration avec M. Legouvé, qui, particularité digne d'être

notée, y a introduit un éloge très senti de l'héroïne d'une des pièces de Bouilly, son tuteur : Mme de Sévigné.

Les succès des auteurs que nous venons de passer en revue en dernier lieu pâlissent devant ceux qu'a obtenus un autre écrivain, M. Pailleron. Nous ne parlerons que pour mémoire du *Monde où l'on s'amuse*, un acte emprunté au Gymnase, et d'*Hélène*, « tragédie bourgeoise », médiocrement appréciée, d'où nous avons retenu de jolis vers sur les douces langueurs de la maladie, dignes d'être rapprochés de ceux de *l'Optimiste*, de Collin d'Harleville, sur les joies de la convalescence. Mais *l'Autre Motif*, *Petite Pluie*, *Après le bal*, *l'Étincelle*, où se rencontre une scène à revirement absolument exquise, d'une rare maîtrise d'exécution, et *le Monde où l'on s'ennuie*, avec ses mots demeurés populaires et ses quatre cents représentations, furent des triomphes pour l'auteur qui, sans se soutenir tout à fait à ce niveau, est néanmoins resté l'un des favoris du public avec *la Souris* et *Cabotins !*

Nous aurons clos la liste des écrivains joués aux Français depuis la guerre, mais connus antérieurement, quand nous aurons rappelé le succès de *la Fille de Roland*, déjà citée, de M. de Bornier ; puis dans un cadre beaucoup plus restreint, celui de M. P. Ferrier avec *Chez l'Avocat*, enfin ceux d'Octave Feuillet avec *l'Acrobate*, *le Sphinx* et *Chamillac*, pièces d'inégale valeur, mais où se retrouvent les qualités et la marque de l'auteur.

***

Nous arrivons aux noms nouveaux, et ici nous devons être encore plus sommaire et plus concis. Nous signalerons d'abord les écrivains qui ont vu la Comédie s'emparer des pièces qu'ils avaient données sur d'autres scènes : Émile Guiard, avec *Volte-face,* qui a dépassé la centième ; M. de Porto-Riche, l'auteur élégamment ironique d'*Amoureuse,* avec *la Chance de Françoise ;* M. Abraham Dreyfus, avec son *Klephte*, auquel il faut joindre un petit acte fort spirituel, écrit directement pour la Comédie, *une Rupture ;* M. Becque, enfin, représenté par *les Honnêtes Femmes* et *la Parisienne*, pris à d'autres théâtres, et *les Corbeaux*, originairement montés aux Français. Les défectuosités de cette dernière œuvre sont sensibles ; elle témoigne néanmoins d'un talent peu ordinaire. La manière, fort caractéristique, de l'auteur, offre des analogies avec celle des littérateurs qui, sous le Second Empire, constituaient l'école réaliste ; mais il a tendu à simplifier leurs procédés, à les débarrasser de tout artifice conventionnel, et à renchérir encore sur le côté amer et sombre de leurs peintures. Le pessimisme est d'ailleurs une note commune à beaucoup d'écrivains de la même génération, ceux par exemple, qui ont travaillé pour le Théâtre-Libre ; c'est de cette philosophie attristante que relève, parmi les ouvrages donnés aux Français dans ces dernières années, une pièce qui n'est point sans rapport avec *la Parisienne : la Paix du ménage*, de Guy de Maupassant.

D'ailleurs, tous les genres, à peu près sans exception, ont été cultivés aux Français, durant cette dernière période, par des écrivains qui appartiennent, pour la plupart, aux «nouvelles couches». Aux noms déjà cités, ajoutons ceux de MM. C. Mendès, Cadol, P. Arène, de Massa, de Courcy, Mme Simone Arnaud, Albert Delpit et Raymond Deslandes, MM. Desvallières, J. Aicard, Bisson, Theuriet, P. Barbier, Ganderax, Philippe Gille, Berr de Turique, de Curel, Rodenbach. De simples à-propos ont appelé l'attention sur MM. d'Hervilly, E. Moreau, Bertol-Graivil, de Lassus, Roger-Milès, Ed. Noël, L. Paté, Bertal, etc. Une mention spéciale doit être réservée à M. Henri Lavedan pour sa comédie d'*une Famille*, où les situations sont peu neuves, mais dont la facture est ingénieuse et fort moderne ; — à Paul Delair, pour sa libre adaptation de *la Mégère apprivoisée*, si lestement enlevée par Mlle Marsy et par les trois Coquelin, réunis alors, pour trop peu de temps, à la Comédie ; à M. Rostand, pour *les Romanesques*, fantaisie fine et gracieuse, versifiée avec beaucoup d'adresse et d'humour ; enfin, pour son *Mariage blanc*, à M. Jules Lemaître, dont la pièce en répétition, signalée plus haut, doit être bientôt accompagnée sur l'affiche par *les Petites Marques*, de M. Boniface, l'auteur applaudi, au Théâtre-Libre et au Vaudeville, de *Tante Léontine* et de *la Crise*.

En somme, le nombre des pièces empruntées par la Comédie à d'autres théâtres ou directement créées par elle, depuis 1871, s'élève à cent quarante-deux. Presque tous les noms des écrivains de valeur de l'époque contemporaine figurent, on l'a vu, dans ce compte ; on y rencontre même celui de Renan avec son à-propos de *1802*. La troupe

des Français, depuis la guerre, aussi bien sous la direction d'Émile Perrin que sous celle de M. Claretie, a fait preuve assurément d'une constante et féconde activité. Mais les rangs, hélas! se sont éclaircis, autant parmi les interprètes, que parmi les auteurs familiers de la maison. Quand on jette les yeux sur le tableau de la troupe telle qu'elle était constituée, il y a juste vingt ans, on y voit réunis les noms de MM. Got, Delaunay, Maubant, Bressant, Coquelin aîné, Febvre, Thiron, Mounet-Sully, Talbot, Barré, Coquelin cadet, Laroche, Boucher, Prud'hon, Kime (M. Worms ne devait rentrer à la Comédie que l'année suivante); de Mmes Nathalie, Madeleine Brohan, Favart, Guyon, Jouassain, Dinah-Félix, Reichenberg, Croizette, Sarah Bernhardt, Arnould-Plessy, Emma Fleury, Granger, Tholer, Broisat, Barretta, Jeanne Samary. En présence de cette liste éblouissante, il est permis de se demander, avec inquiétude, si d'irréparables pertes ne se sont pas produites dans la « compagnie ». Il convient toutefois de ne pas se laisser aller au découragement. Outre les artistes dont nous avons eu l'occasion de mentionner les noms, la Comédie compte dans ses rangs MM. Silvain, Le Bargy, Leloir, J.-P. Mounet, A. Lambert fils, Berr, Pierre Laugier, Mmes Dudlay, Pierson, Muller, Ludwig, Kalb, Brandès, etc. On est souvent mauvais juge du présent, et l'on risque de ne point l'apprécier à sa valeur. Qu'on lise un fort curieux ouvrage écrit en 1844 par un homme qui connaissait à fond la Comédie-Française, on y trouve cette interjection désolée: « Le Théâtre-Français a-t-il jamais été aussi pauvre en talents? » Or, on y rencontrait alors Firmin, Samson, Ligier, Beauvallet, Geffroy, Re-

gnier, Provost, Brindeau, Mmes Desmousseaux, Mante, Anaïs, Plessy, Noblet, Rachel, Augustine Brohan. Excusez du peu! selon la facétieuse locution de Rossini. Évidemment M. Eugène Laugier, l'auteur du travail en question, était exigeant à l'excès: prenons garde, à notre tour, d'être trop difficile.

Ce que l'on ne saurait trop déplorer, c'est que l'on ait vu partir de la Comédie-Française — peu importe le motif! nous n'avons pas à le qualifier ici. — M. Coquelin et Mme Sarah Bernhardt, c'est-à-dire deux des interprètes contemporains les plus capables de rendre avec éclat le répertoire classique. Or, l'importance de ce vieux répertoire (et nous entendons par là celui qui s'étend de Corneille à Beaumarchais, et qui a victorieusement subi l'épreuve du temps) ne saurait être exagérée. Nous l'avons fait remarquer au début de ce travail, et c'est à la même considération que nous ramène tout naturellement la conclusion de ces pages. Dans le nombre si considérable des ouvrages montés aux Français depuis soixante-dix ans, il en est fort peu qui se soient maintenus sur l'affiche. De Victor Hugo, deux drames seulement sont joués couramment; d'Alfred de Vigny et de Delavigne il ne demeure rien; de Dumas père et de Scribe il ne subsiste que trois ou quatre pièces; de Ponsard, il ne survit qu'un petit acte: quant aux successeurs de ces écrivains, leurs productions tendent à s'égrener. Musset lui-même rencontre-t-il tout à fait auprès du public la même faveur qu'il y a vingt ans? On peut, en récapitulant ces faits, se demander ce qu'il adviendrait de la Comédie, si l'ancien répertoire cessait d'alimenter ses spectacles, de garantir le continuel renouvelle-

ment de son affiche. Un des hommes qui aiment et apprécient le plus cette portion brillante de notre littérature classique, M. Sarcey, n'envisageait-il pas, tout récemment, la possibilité de cette disparition ? Et en effet, cette hypothèse est admissible. Par suite de l'affluence des étrangers et des provinciaux, la nécessité d'assurer la recette implique, en ce qui concerne la composition du spectacle, des conditions nouvelles. On peut prévoir le jour où l'on n'ira plus au Théâtre-Français comme à une sorte de musée ; là, comme dans les autres établissements d'ordre moins relevé, ce que bien souvent déjà l'on va voir, c'est la pièce en vogue ou l'artiste en renom. De cette tendance résultent des singularités au premier abord peu explicables : tel ouvrage sans grande valeur attire longtemps le public ; telle autre œuvre, peu inférieure à celle-là, tombe du jour au lendemain. Les succès moyens qui encourageaient les auteurs, et qui, sans être des réussites triomphales, ne ruinaient pas du moins instantanément les espérances de la direction et des artistes, ces succès honnêtes, indépendants des artifices de la réclame, deviennent de plus en plus rares. Par toutes ces raisons, le chiffre de représentations ne peut pas, autant qu'autrefois, servir de base à une sérieuse estimation du mérite des ouvrages représentés.

L'important est aujourd'hui de maintenir avec ténacité l'ancien répertoire qui permet de combler les lacunes de la production courante, de parer aux mésaventures toujours à craindre en matière de théâtre, de tenter des expériences dont les débutants ne peuvent que profiter. Et puis, avec les goûts actuels d'observation exacte, peut-on offrir aux « jeunes » un meilleur modèle que le répertoire

classique, dont la règle fondamentale est précisément l'étude juste et précise de la nature? Seulement, pour faire valoir et durer ce vieux répertoire, il faut, comme on y a réussi, par exemple, lors des récentes reprises des *Trois Sultanes* et de *Bérénice*, le rendre attrayant; il faut y faire donner sans cesse la tête de troupe, ou, du moins, quand on y essaye les recrues, les encadrer fortement entre des artistes éprouvés. N'est-ce pas, en fin de compte, dans ces rôles que l'on trouve la vraie pierre de touche du talent, le moyen le meilleur de mesurer la souplesse et la solidité des interprètes? Il ne faudrait point, d'autre part, que l'on prît l'habitude de ne jouer les pièces classiques que l'été, le dimanche, ou en des matinées à l'usage d'un public un peu spécial. Le jour où elles n'entreraient plus dans la composition normale et courante des spectacles, le jour où, soit par l'insuffisance ou l'indifférence des artistes, soit par suite d'une direction nouvelle imprimée au goût général, elles auraient perdu leur force d'attraction sur le vrai et grand public, — ce jour-là, la Comédie-Française aurait vécu.

31 Décembre 1894.

TABLE

PAGES

Préface V

CHAPITRE I. — Les règnes de Louis XIII et de Louis XIV. 1

CHAPITRE II. — De 1715 a 1825. 25

CHAPITRE III. — La période romantique 75

CHAPITRE IV. — L'époque actuelle 111

IMPRIMERIE CHAIX, RUE BERGÈRE, 20, PARIS. — 25300-12-94. — (Encre Lorilleux).

UNIVERSITÉ BIBLIOTHÈQUE

La Bibliothèque
Université d'Ottawa
Échéance

The Library
University of Ottawa
Date due

MAR 08 '89

DEC 03 1996

a39003 002349412b

CE PN 2636
.P4C7 1895
COO SOUBIES, ALB LA COMEDIE-F
ACC# 1211144